Perseverancia

Este libro ha sido financiado con la ayuda de:
Fundación Antorchas (Argentina) y Ministerio de Cultura (Francia).

ba, le preguntaba discretamente cómo iba. "Avanzo, avanzo...", me decía. Yo tenía dudas.

Un día me dijo que había iniciado una primera reescritura en la computadora. No tuvo tiempo de terminar ese trabajo. Murió de sida el 12 de junio de 1992, cuatro meses después de nuestra entrevista en Eguilles.

Dudé mucho antes de publicar este manuscrito, pues solo la primera parte de la entrevista fue revisada en su totalidad por Serge Daney. Y eso es evidente para quienes conocen su escritura: concisión, sentido del relato, un estilo inconfundible.

En cuanto a la segunda parte, la revisé yo mismo, tratando de ser lo más fiel posible a sus propósitos.

Me pareció obvio que el libro debía comenzar con su artículo sobre el travelling de *Kapo*, pues Serge Daney quería que fuera el primer capítulo de su libro. Se trata del último texto que publicó en *Trafic*.

Serge Toubiana

Primera parte

El travelling de *Kapo*

Este texto fue publicado en *Trafic*, Nº 4, otoño de 1992, P.O.L., París. [Traducido al castellano por Mauricio Martínez Cavard en *El Amante*, Nº 53, julio de 1996, Buenos Aires.]

En la lista de películas que nunca vi no solo figuran *Octubre*, *Amanece* o *Bambi*, sino también la oscura *Kapo*. Film sobre los campos de concentración rodado en 1960 por el italiano Gillo Pontecorvo, *Kapo* no marcó un hito en la historia del cine. ¿Seré yo el único que, sin haberla visto, no la olvidará jamás? En realidad no vi *Kapo* y al mismo tiempo sí la vi, porque alguien —con palabras— me la *mostró*. Esta película cuyo título, como una palabra clave, acompañó mi vida cinéfila, solo la conozco a través de un breve texto: la crítica que hizo Jacques Rivette en junio de 1961 en *Cahiers du cinéma*. Era el número 120 y el artículo se llamaba "De la abyección". Rivette tenía treinta y tres años, yo diecisiete. Seguramente era la primera vez en mi vida que pronunciaba la palabra "abyección".

En su artículo Rivette no cuenta la película sino que se limita a describir un plano en una sola frase. La frase, que se grabó en mi memoria, decía así: "Observen, en *Kapo*, el plano en que Riva se suicida arrojándose sobre los alambres de púa electrificados: el hombre que en ese momento decide hacer un

travelling hacia adelante para encuadrar el cadáver en contrapicado, teniendo el cuidado de inscribir exactamente la mano levantada en un ángulo del encuadre final, ese hombre merece el más profundo desprecio". Así, un simple movimiento de cámara podía ser el movimiento que se debía evitar. Para atreverse a hacerlo —naturalmente— había que ser abyecto. Apenas terminé de leer esas líneas supe que el autor tenía toda la razón.

Abrupto y luminoso, el texto de Rivette me permitía definir con palabras el rostro de la abyección. Mi rebeldía había encontrado su expresión. Pero, además, esa rebeldía estaba acompañada de un sentimiento más oscuro y sin duda menos puro: la serena conciencia de haber adquirido mi primera certeza como futuro crítico. Durante esos años, efectivamente, "el travelling de *Kapo*" fue mi dogma portátil, el axioma que no se discutía, el punto límite de todo debate. Yo no tenía absolutamente nada que ver, nada que compartir con alguien que no sintiera de inmediato la abyección del "travelling de *Kapo*".

Además, ese tipo de rechazo estaba de moda en aquella época. Por el estilo rabioso y exasperado del artículo de Rivette, intuía que ya se habían producido debates terribles, y me parecía lógico que el cine fuera la caja de resonancia privilegiada de toda polémica. La guerra de Argelia llegaba a su fin y por el hecho de no haber sido filmada volvía de antemano sospechosa cualquier tentativa de representación de la Historia. Todo el mundo parecía entender que podía haber —incluso y sobre todo en el cine— figuras tabú, indulgencias criminales y montajes prohibidos. La célebre fórmula de Godard que ve en los travellings "una cuestión de moral" me parecía una de esas verdades evidentes que nadie discute. Yo no, en todo caso.

El artículo fue publicado en *Cahiers du cinéma* tres años antes de que terminara su período amarillo. ¿Acaso sentí que no

podía haberse publicado en ninguna otra revista de cine, que ese texto pertenecía al pasivo de los *Cahiers* como yo, más tarde, les pertenecería? En cualquier caso, encontré mi familia, yo, que tenía tan poca. No era solo por mimetismo esnob que compraba los *Cahiers* desde hacía dos años y compartía embelesado sus comentarios con un compañero —Claude D.— del liceo Voltaire. No por mero capricho, a principios de cada mes, pegaba la nariz contra la vidriera de una modesta librería de la Avenue de la République. Bastaba con que, bajo la banda amarilla, la foto en blanco y negro de la portada hubiera cambiado para que el corazón me diera un vuelco. Pero no quería que fuera el librero quien me dijera si la revista había salido o no. Quería descubrirlo por mí mismo y pedirla fríamente, con voz neutra, como si se tratara de un cuaderno de borrador. En cuanto a la idea de suscribirme, jamás se me pasó por la cabeza: me gustaba sentir esa impaciencia exasperada. Fuera para comprarlos, luego para escribir en ellos y finalmente para fabricarlos, no me molestaba quedarme en el umbral de los *Cahiers* porque, de todas maneras, los *Cahiers* eran mi hogar.

En el liceo Voltaire, un puñado de compañeros entramos subrepticiamente en la cinefilia. Puedo dar la fecha: 1959. La palabra "cinéfilo" aún estaba viva, pero ya tenía esa connotación enfermiza y ese aura rancia que poco a poco la desacreditarían. En cuanto a mí, menosprecié de entrada a aquellos que, demasiado normalmente constituidos, se burlaban de las "ratas de cinemateca" en que nos convertiríamos durante algunos años, culpables de vivir el cine como una pasión y la vida por procuración. A principios de los sesenta, el mundo del cine todavía era un espacio maravilloso. Por un lado, poseía todos los encantos de una contracultura paralela. Por el otro, tenía la ventaja de estar ya constituido, con una sólida historia, con valores reconocidos (los errores de Sadoul, esa Biblia insuficiente), con un lenguaje consolidado y mitos per-

sistentes, con sus batallas ideológicas y sus revistas en guerra. Las guerras prácticamente habían terminado y nosotros llegábamos un poco tarde, es cierto; pero no tanto como para no acariciar el sueño de apropiarnos de toda esa historia que todavía no tenía la edad del siglo.

Ser cinéfilo era simplemente engullir, paralelamente al del colegio, otro programa escolar con los *Cahiers* amarillos como línea rectora y algunos guías adultos que, con la discreción de los conspiradores, nos indicaban que allí había un mundo por descubrir y que podía tratarse nada menos que del mundo donde valía la pena vivir. Henri Agel (profesor de letras del liceo Voltaire) fue uno de esos guías singulares. Para evitarnos a nosotros y a él el tedio de las clases de latín, sometía a elección mayoritaria la alternativa siguiente: dedicar la hora a un texto de Tito Livio o ver películas. La clase, que votaba por las películas, salía cautivada y pensativa del vetusto cineclub. Por sadismo y sin duda porque poseía las copias, Agel proyectaba películas apropiadas para despabilar en serio a los adolescentes. Films como *La sangre de las bestias* de Franju y, sobre todo, *Noche y niebla* de Resnais. Gracias al cine supe que la condición humana y la carnicería industrial no eran incompatibles, y que lo peor acababa de ocurrir.

Hoy pienso que a Agel (para quien el Mal se escribía con mayúscula) le gustaba atisbar en las caras de los adolescentes de la clase de segundo B los efectos de esta singular revelación. Había algo de voyeurismo en esa manera brutal de transmitir, por medio del cine, ese saber macabro e inevitable del cual éramos la primera generación heredera. Cristiano pero no proselitista, militante antes que elitista, Agel también *mostraba*, a su manera. Tenía ese talento. Mostraba porque había que hacerlo. Y porque la cultura cinematográfica en el colegio, por la cual militaba, pasaba también por esa distinción tácita entre los que nunca olvidarían *Noche y niebla* y los demás. Yo no formaba parte de "los demás".

Una, dos, tres veces, según los caprichos de Agel y las clases de latín sacrificadas, miré las famosas pilas de cadáveres, las cabelleras, los anteojos y los dientes. Escuché el comentario desolado de Jean Cayrol en la voz de Michel Bouquet y la música de Hanns Eisler que parecía excusarse de existir. Extraño bautismo de imágenes: comprender al mismo tiempo que los campos de concentración eran verdaderos y que la película era justa. Y que el cine —¿y solo él?— era capaz de instalarse en los límites de una humanidad desnaturalizada. Sentí que las distancias establecidas por Resnais entre el sujeto filmado, el sujeto filmante y el sujeto espectador eran, tanto en 1959 como en 1955, las únicas distancias posibles. *Noche y niebla*, ¿una película bella? No, una película justa. Era *Kapo* la que quería ser una película bella y no podía. Y yo nunca estableceré muy bien la diferencia entre lo bello y lo justo. De ahí el aburrimiento, ni siquiera "distinguido", que me producen las bellas imágenes.

Capturado por el cine, no tuve necesidad de ser seducido. Ni de que me hablaran como a un chico. De niño, no vi ninguna película de Walt Disney. Así como fui enviado directamente a la escuela primaria, estaba orgulloso de haberme ahorrado el bullicioso jardín de infantes de las proyecciones infantiles. Peor: los dibujos animados siempre serían para mí algo distinto del cine. Peor aun: los dibujos animados siempre serían un poco el enemigo. Ninguna imagen bella, y menos aun dibujada, compensaba la emoción —el miedo y el temblor— frente a las cosas *registradas*. Y todo eso que es tan sencillo pero que necesité tantos años para formular claramente, empezó a salir del limbo ante las imágenes de Resnais y el texto de Rivette. Nacido en 1944, dos días antes del desembarco aliado en Normandía, tenía edad para descubrir al mismo tiempo *mi* cine y *mi* historia. Una historia extraña que durante mucho tiempo creí compartir con otros antes de entender —muy tarde— que era solamente la mía.

¿Qué sabe un niño? ¿Y ese pequeño Serge Daney que quería saber todo excepto lo que le concernía directamente? ¿Sobre qué trasfondo de ausencia *en el mundo* se requerirá más tarde la presencia de las imágenes *del mundo*? Conozco pocas expresiones tan bellas como la de Jean-Louis Schefer cuando, en su libro *L'Homme ordinaire du cinéma*, habla de las "películas que miraron nuestra infancia". Porque una cosa es aprender a ver películas de manera profesional —para verificar por otro lado que son ellas las que nos miran cada vez menos— y otra cosa es vivir con los films que nos vieron crecer y que nos miraron, rehenes precoces de nuestra biografía futura, atrapados en las redes de nuestra historia. *Psicosis*, *La dolce vita*, *La tumba hindú*, *Río Bravo*, *El carterista*, *Anatomía de un asesinato*, *Shin heike monogatari* (Mizoguchi) o, precisamente, *Noche y niebla* no son para mí películas como las demás.

Los cuerpos de *Noche y niebla* y, dos años más tarde, los de los primeros planos de *Hiroshima, mon amour* están entre esas cosas que me miraron más de lo que yo las vi. Eisenstein intentó crear ese tipo de imágenes pero fue Hitchcock quien lo consiguió. ¿Cómo olvidar —por ejemplo— nuestro primer encuentro con *Psicosis*? Entramos fraudulentamente al Paramount Opéra y, como era natural, la película nos aterrorizó. Hacia el final, hay una escena sobre la que mi percepción resbala, un montaje hecho de cualquier manera del cual solo emergen objetos grotescos: un salto de cama cubista, una peluca que se cae, un cuchillo blandido a punto de atacar. Al terror vivido en compañía le sigue la calma de una soledad resignada: el cerebro funciona como un segundo aparato de proyección que aislará la imagen, dejando a la película y al mundo seguir sin ella. No me imagino un amor por el cine que no se apoye en el presente robado de ese "siga usted sin mí".

¿Quién no ha vivido esa experiencia? ¿Quién no ha conocido esos recuerdos-pantallas? Imágenes no identificadas se

inscriben en la retina, eventos desconocidos ocurren fatalmente, palabras proferidas se vuelven la cifra secreta de un saber imposible sobre uno mismo. Esos momentos "no vistos-no capturados" son la escena primitiva del cinéfilo, *aquella de la cual estaba ausente aunque solo a él le concernía*. En el sentido en que Paulhan habla de la literatura como de una experiencia del mundo "cuando no estamos ahí" y Lacan habla de "lo que falta en su sitio". ¿El cinéfilo? Es aquel que abre desmesuradamente los ojos pero que nunca se atreverá a decirle a nadie que no pudo ver nada. Aquel que se forja una vida de "mirador" profesional, a fin de recuperar su retraso, de rehacerse y de hacerse. Lo más lentamente posible.

Así fue como mi vida tuvo su punto cero, un segundo nacimiento vivido como tal e inmediatamente conmemorado. La fecha es conocida, sigue siendo el año 1959. Es —¿una coincidencia?— el año de la célebre frase de Duras: "No has visto nada en Hiroshima". Mi madre y yo salimos alucinados de ver *Hiroshima, mon amour* —y no éramos los únicos— porque nunca pensamos que el cine fuera capaz de "eso". Y en el andén del subterráneo me doy cuenta de que esa pregunta odiosa que nunca había sabido contestar ("¿Qué vas a hacer de tu vida?") por fin tiene respuesta. Más tarde, de una forma u otra, será el cine. Jamás me ahorré los detalles de este "cine-nacimiento". Hiroshima, el andén del subterráneo, mi madre, la antigua sala de los Agricultores y sus sillones de club serán evocados más de una vez como el decorado legendario del verdadero origen, aquel que uno eligió para sí.

Resnais, sin duda, es el nombre que une esa escena primitiva en dos años y tres actos. Puesto que *Noche y niebla* fue posible, *Kapo* nació perimida y Rivette pudo escribir su artículo. Sin embargo, antes de ser el prototipo del cineasta moderno, Resnais fue para mí un guía más. Si revolucionó, como decíamos por aquel entonces, el lenguaje cinematográfico, fue porque se tomó en serio su *tema* y porque tuvo la intuición, casi

la suerte, de reconocerlo en medio de todos los demás: nada menos que la especie humana tal como salió de los campos de concentración nazis y del trauma atómico. Arruinada y desfigurada. También hubo algo raro en la manera en que me volví un espectador algo aburrido de las otras películas de Resnais. Me parecía que sus intentos de revitalizar un mundo, del cual solo él había registrado a tiempo la enfermedad, estaban destinados a no producir sino malestar.

Por lo tanto, no es con Resnais con quien haré el viaje del cine moderno y su devenir, sino más bien con Rossellini. No es con Resnais con quien aprenderé de memoria lecciones sobre las cosas y sobre moral, sino con Godard. ¿Por qué? Primero, porque Godard y Rossellini hablaron, escribieron y reflexionaron en voz alta. Y la imagen de Resnais plantado como la Estatua del Comendador, aterido en su chaqueta y pidiendo —con derecho pero en vano— que le crean cuando declara no ser un intelectual, terminó por ofuscarme. ¿Fue acaso una forma de vengarme del hecho de que dos de sus películas hubieran "levantado el telón de mi vida"? Resnais fue el cineasta que me sacó de la infancia o, mejor dicho, que hizo de mí un niño serio por más de tres décadas. Pero, de adulto, no volvería a compartir nada con él. Recuerdo que al final de una entrevista —cuando se estrenó *La vida es una novela*— tuve ganas de hablarle del impacto que *Hiroshima, mon amour* había producido en mi vida, lo cual me agradeció con un aire seco y distante, como si hubiera elogiado su nuevo impermeable. Me ofendí, pero estaba equivocado: las películas que miraron nuestra infancia no se pueden compartir, ni siquiera con su autor.

Ahora que esta historia se acabó y que tuve más que mi parte de la "nada" que había para ver en Hiroshima, me planteo fatalmente la pregunta: ¿podía haber sido de otra manera? ¿Podía haber, frente a los campos de concentración, otra actitud justa posible que la del antiespectáculo de *Noche y niebla*? Una amiga recordaba hace poco el documental de George Stevens, realizado al final de la guerra, enterrado, exhumado y exhibido recientemente en la televisión francesa. La primera película que registró la apertura de los campos de concentración en colores y a la que esos mismos colores llevan —sin ninguna abyección— al arte. ¿Por qué? ¿La diferencia entre el color y el blanco y negro? ¿Entre Europa y América? ¿Entre Stevens y Resnais? Lo maravilloso de la película de Stevens es que se trata de un relato de viaje: la progresión cotidiana de un pequeño grupo de soldados que filman y de cineastas que vagabundean a través de una Europa arrasada, desde Saint-Lô en ruinas hasta Auschwitz, que nadie había previsto y que conmociona al equipo de rodaje. Mi amiga me decía que las pilas de cadáveres poseen una belleza extraña que recuerda la gran pintura de este siglo. Como siempre, Sylvie Pierre tenía razón.

Ahora entiendo que la belleza del documental de Stevens no se debe tanto a la distancia justa con la que filmó sino a la inocencia con que miró todo aquello. La distancia justa es el fardo que tiene que cargar el que viene después; la inocencia es la gracia terrible otorgada al primero que llega, al primero que ejecuta, simplemente, los gestos del cine. Solo a mediados de los años setenta pude reconocer en el *Salò* de Pasolini, o incluso en el *Hitler* de Syberberg, el otro sentido de la palabra "inocente": no tanto el no culpable sino aquel que, filmando el Mal, no piensa mal. En 1959 y recién endurecido por el descubrimiento, yo ya compartía la culpabilidad de todos. Pero en 1945 bastaba tal vez con ser americano y asistir, como George Stevens o el cabo Samuel Fuller en Falkenau, a la apertura de las verdaderas puertas de la noche con una cámara en las manos. Había que ser norteamericano (es decir, creer en la inocencia fundamental del espectáculo) para obligar a la población alemana a desfilar ante las tumbas abiertas y mostrarles junto a qué habían vivido. Sucedió diez años antes de que Res-

nais se sentara a su mesa de edición y quince años antes de que Pontecorvo agregara ese pequeño movimiento que nos indignó a Rivette y a mí. La necrofilia era el precio de ese retraso y el reverso erótico de la mirada "justa", el de la Europa culpable, el de Resnais y, en consecuencia, el mío.

Así empezó mi historia. El espacio abierto por la frase de Rivette era perfectamente el mío, como ya era mía la familia intelectual de *Cahiers du cinéma*. Pero ese espacio era una puerta estrecha y no un campo vasto y abierto. Con ese goce, por el lado noble, de la distancia justa y su reverso de necrofilia sublime o sublimada. Y, por el lado innoble, la posibilidad de un goce totalmente diferente e insublimable. Fue Godard quien, mostrándome unos cassettes de pornografía concentracionaria guardados en un rincón de su videoteca de Rolle, se asombró un día de que nunca se hubiera intentado prohibir o al menos criticar esas películas. Como si la bajeza de las intenciones de sus realizadores y la trivialidad de las fantasías de sus consumidores las protegieran, de algún modo, contra la censura y la indignación. Esto prueba que en la subcultura perduraban las sordas reivindicaciones de una complicidad obligatoria entre los verdugos y las víctimas. La existencia de esas películas nunca me había preocupado. Tenía hacia ellas (como hacia todo el cine explícitamente pornográfico) la tolerancia casi cortés con que se acepta la expresión de la obsesión cuando es tan cruda que solo puede reivindicar la triste monotonía de su necesaria repetición.

Es la otra pornografía (la "artística" de *Kapo*, como más tarde la de *Portero de noche* y otros productos "retro" de los años setenta) la que siempre me indignó. A la estetización consensual a posteriori, prefería el retorno obstinado de las no-imágenes de *Noche y niebla*, e incluso el derrame pulsional de cualquier *Loba entre los SS* que nunca vería. Esas películas tenían por lo menos la honestidad de tomar en cuenta una misma imposibilidad de contar, la honestidad de reconocer un alto en la continuidad de la Historia, en el cual el relato se cristaliza o se desboca en el vacío. En ese sentido, no habría que hablar de amnesia o de represión sino de *forclusión*. Una palabra cuya definición lacaniana entendería más tarde: retorno alucinatorio de una realidad sobre la cual no fue posible establecer un juicio de realidad. Dicho de otra manera: puesto que los cineastas no filmaron a su debido tiempo la política de Vichy, su deber, cincuenta años después, no consiste en enmendarse imaginariamente con películas como *Adiós a los niños*, sino en retratar actualmente a esa buena gente francesa que, de 1940 a 1942, Velódromo de Invierno incluido, ni se inmutó. Siendo el cine un arte del presente, sus remordimientos carecen totalmente de interés.

Por eso, el espectador que fui de *Noche y niebla* y el cineasta que con esa película intentó mostrar lo irrepresentable estábamos unidos por una simetría cómplice. O bien es el espectador quien súbitamente "falta en su sitio" y se detiene mientras la película sigue, o bien es la película la que en lugar de continuar se repliega sobre sí misma y sobre una imagen provisoriamente definitiva, que permite al sujeto-espectador seguir creyendo en el cine y al sujeto-ciudadano seguir viviendo su vida. Un alto en el espectador, un alto en la imagen: el cine ha entrado en su edad adulta. La esfera de lo visible dejó de estar totalmente disponible: hay ausencias y huecos, vacíos necesarios y llenos superfluos, imágenes que faltarán siempre y miradas para siempre insuficientes. Espectáculo y espectador asumen sus responsabilidades. Fue así como, habiendo elegido el cine, el famoso "arte de la imagen en movimiento", empecé mi vida de cinéfago bajo el signo paradójico de una primera *imagen detenida*.

Ese alto me protegió de la necrofilia estricta y no vi ninguna de las películas raras o documentales sobre los campos de concentración que siguieron a *Kapo*. Para mí el asunto había concluido con *Noche y niebla* y el artículo de Rivette. Durante

mucho tiempo fui como el gobierno francés, que ante cualquier incidente antisemita se apresuraba a difundir la película de Resnais, como si formara parte de un arsenal secreto que podía oponer indefinidamente sus virtudes de exorcismo a la recurrencia del Mal. Y si yo no aplicaba el axioma del "travelling de *Kapo*" a las películas cuyo tema las exponía a la abyección, era porque intentaba aplicárselo a *todos* los films. "Hay cosas —había escrito Rivette— que deben abordarse con miedo y temblor; la muerte sin duda es una de ellas; ¿cómo se puede filmar algo tan misterioso sin sentirse un impostor?" Yo estaba de acuerdo. Y como son raras las películas en las que no muere nadie, había muchas ocasiones para tener miedo y temblar. Ciertos cineastas, efectivamente, no eran impostores. Es así como, siempre en 1959, la muerte de Miyagi en *Cuentos de la luna pálida* me clavó, desgarrado, a mi butaca del teatro Bertrand. Porque Mizoguchi había filmado la muerte como una vaga fatalidad que, como se veía claramente, podía y no podía producirse. Recuerdo la escena: en la campiña japonesa un grupo de bandidos hambrientos ataca a unos viajeros y uno de los bandidos atraviesa a Miyagi con su lanza. Pero lo hace casi inadvertidamente, titubeando, movido por un resto de violencia o por un reflejo estúpido. Ese hecho posa tan poco para la cámara que esta estuvo a punto de no verlo, y estoy convencido de que a todo espectador de *Cuentos de la luna pálida* se le ocurrió la misma idea loca y casi supersticiosa: si el movimiento de cámara no hubiera sido tan lento, la acción se habría producido fuera de cuadro o —¿quién sabe?— simplemente no se habría producido.

¿Culpa de la cámara? Disociándola de las gesticulaciones de los actores, Mizoguchi procede exactamente a la inversa de *Kapo*. En lugar de una mirada decorativa, Mizoguchi lanza una ojeada que "hace como si no viera", una mirada que preferiría no haber visto nada, y de esa manera muestra el acontecimiento tal como se produce, ineluctablemente y al sesgo.

Un hecho absurdo como todo incidente que se convierte en tragedia, y carente de sentido como la guerra, una calamidad que a Mizoguchi nunca le gustó. Un acontecimiento que no nos afecta lo suficiente como para que uno siga su camino avergonzado. Estoy seguro de que en ese preciso instante cualquier espectador de los *Cuentos* sabe absolutamente lo que es el absurdo de la guerra. No importa que el espectador sea occidental, la película japonesa y la guerra medieval: basta pasar del acto de señalar con el dedo al arte de señalar con la mirada para que ese saber, tan furtivo como universal, el único del cual el cine es capaz, nos sea otorgado.

Al optar tan temprano por la panorámica de *Cuentos* contra el travelling de *Kapo*, elegí algo cuya gravedad no comprendí sino diez años después, al calor, tan radical como tardío, de la politización post 68 de los *Cahiers*. Ahora bien, si Pontecorvo, futuro director de *La batalla de Argelia*, es un cineasta valiente cuyas opiniones políticas comparto en general, Mizoguchi solo vivió para su arte y parece haber sido, políticamente hablando, un oportunista. ¿Donde está la diferencia? Justamente en el miedo y el temblor. Mizoguchi le tiene miedo a la guerra porque, a diferencia de su hermano menor Kurosawa, los hombrecitos cortándose mutuamente las carótidas en nombre de la virilidad feudal lo espantan. De ese miedo, de esas ganas de vomitar y de huir proviene aquella panorámica sorprendente. Es ese miedo el que hace que ese sea un momento justo, es decir, un momento que se puede compartir. En cuanto a Pontecorvo, no tiembla ni tiene miedo; los campos de concentración solo lo indignan ideológicamente. Por eso se inscribe al margen de la escena, bajo la forma obscena de un bonito travelling.

El cine —me daba cuenta— oscilaba con mucha frecuencia entre esos dos polos. Incluso en el caso de cineastas más consistentes que Pontecorvo, choqué más de una vez contra esa manera contrabandística —la práctica hipócrita y genera-

lizada del guiño— de sobrecargar con bellezas parásitas o con informaciones cómplices una escena que no necesitaba nada más. Como la ráfaga de viento que empuja el paracaídas blanco que cubre como un sudario el cuerpo del soldado muerto en *Los invasores* de Fuller y que me incomodó durante años. Menos, sin embargo, que la falda levantada de Anna Magnani, víctima de otra ráfaga (de ametralladora) en uno de los episodios de *Roma, ciudad abierta.* Rossellini también daba golpes bajos pero lo hacía de una forma tan novedosa que se necesitaron años para comprender hacia qué abismos nos llevaba. ¿Dónde termina el acontecimiento? ¿Dónde está la crueldad? ¿Dónde empieza la obscenidad y dónde termina la pornografía? Sabía que esas eran las cuestiones, obsesivas, inherentes al cine de "después de los campos de concentración". Cine que bauticé, para mí solo y porque yo tenía su misma edad, "cine moderno".

Ese cine moderno tenía una característica: era cruel. Y nosotros teníamos otra: aceptábamos esa crueldad. La crueldad era el lado bueno. Era ella la que rechazaba la ilustración académica y denunciaba el sentimentalismo hipócrita de un humanismo por aquel entonces muy charlatán. La crueldad de Mizoguchi, por ejemplo, consistía en montar al mismo tiempo dos movimientos irreconciliables y en producir un sentimiento desgarrador de "falta de auxilio a persona en peligro". Sentimiento moderno por excelencia, que precedió en tan solo quince años a los grandes travellings impasibles de *Weekend.* Sentimiento arcaico también ya que esa crueldad era tan vieja como el cine mismo, el índice de lo que era fundamentalmente moderno en él, desde el último plano de *Luces de la ciudad* de Chaplin hasta *El desconocido* de Browning, pasando por el final de *Nana.*

¿Cómo olvidar aquel lento y tembloroso travelling que lanza el joven Renoir frente a Nana en su lecho, sifilítica y agonizante? ¿Cómo hicieron (nos rebelábamos las ratas de cinemateca en que nos habíamos convertido) para ver en Renoir un poeta de la vida beata cuando en realidad era uno de los raros cineastas capaces de liquidar a un personaje a golpes de travelling?

De hecho, la crueldad entraba en la lógica de mi itinerario de combatiente de los *Cahiers.* André Bazin, que ya había escrito la teoría de esa crueldad, la encontró tan estrechamente ligada a la esencia del cine que la convirtió en "su cosa". A Bazin, aquel santo laico, le encantaba *Historia de Luisiana* de Flaherty porque se veía a un cocodrilo comerse un pájaro en tiempo real y en un solo plano: demostración cinematográfica y montaje prohibido. Escoger los *Cahiers* era elegir el realismo y, como descubrí más tarde, un cierto desprecio por la imaginación. Al "¿Quieres ver? Toma, mira esto" de Lacan, respondía por adelantado un "¿Eso fue filmado? ¡Entonces hay que verlo!" Incluso y sobre todo cuando "eso" resultaba desagradable, intolerable o decididamente invisible.

Ese realismo tenía dos caras. Si a través del realismo los modernos mostraban un mundo sobreviviente, fue a través de un realismo completamente distinto (más bien una "realística") como las propagandas filmadas de los años cuarenta habían colaborado con la mentira y prefigurado la muerte. Es por eso que resultaba justo, a pesar de todo, llamar al primero de los dos, nacido en Italia, "neorrealismo". Era imposible amar "el arte del siglo" sin ver ese arte trabajando para la locura del siglo y trabajado por ella. A diferencia del teatro (crisis y cura colectivas), el cine (información y luto individuales) estaba íntimamente comprometido con el horror del cual apenas se levantaba. Yo heredé un convaleciente culpable, un niño envejecido, una hipótesis frágil. Envejeceríamos juntos, pero no eternamente.

Heredero consciente, cinéfilo e hijo modelo del cine, con "el travelling de *Kapo*" como amuleto protector, veía pasar los

años con una sorda aprensión: ¿y si el amuleto perdiera su eficacia? Recuerdo cuando, a cargo de un curso muy numeroso como profesor en la facultad parisina de Censier, fotocopié el texto de Rivette y lo distribuí entre mis alumnos para que lo leyeran y dieran su opinión. Todavía estábamos en la época "roja" durante la cual algunos alumnos intentaban recuperar, a través de sus profesores, migajas del radicalismo político del 68. Me parece que, por respeto a mí, los más motivados aceptaron ver "De la abyección" como un documento histórico interesante pero pasado de moda. No fui rígido con ellos ni les guardé rencor. Si por casualidad repitiera la experiencia con estudiantes de ahora, no me preocuparía por saber si lo que les perturba es el travelling, sino más bien por saber si existe para ellos algún índice de abyección. Para ser franco, mucho me temo que no lo haya. Esto demuestra no solo que los travellings ya no tienen nada que ver con la moral sino que el cine está demasiado débil para albergar semejante problemática.

El hecho es que treinta años después de las reiteradas proyecciones de *Noche y niebla* en el liceo Voltaire, los campos de concentración (que me sirvieron de escena primitiva) ya no gozan del respeto sagrado en el que los mantenían Resnais, Cayrol y muchos otros. Abandonada a los historiadores y a los curiosos, de ahora en adelante la cuestión de los campos de concentración forma parte de sus trabajos, de sus divergencias, de sus locuras. El deseo "forcluso" que vuelve de manera alucinatoria a la realidad es evidentemente aquel que nunca debió volver. El deseo de que no hubieran existido cámaras de gas, ni la solución final ni, *in extremis*, campos de concentración: revisionismo, faurissonnismo, negacionismo, siniestros y últimos "ismos". No es solamente el travelling de *Kapo* lo que hereda hoy un estudiante de cine, sino una transmisión defectuosa, un tabú mal extirpado; en otras palabras, una nueva vuelta de tuerca en la historia estúpida de la tribalización de lo "mismo" y la fobia a lo "otro". Aquel alto en la imagen dejó

de operar; la banalidad del mal puede animar nuevos altos, esta vez electrónicos.

En la Francia actual se advierten suficientes síntomas para que, reflexionando sobre lo que vivimos como Historia, alguien de mi generación tome conciencia del paisaje en el que creció. Paisaje trágico y al mismo tiempo confortable. Dos sueños políticos —el americano y el comunista— trazados por Yalta. A nuestra espalda: un punto de no retorno moral simbolizado por Auschwitz y el concepto nuevo de "crimen contra la humanidad". Frente a nosotros: el impensable y casi tranquilizador apocalipsis atómico. Todo esto, que acaba de terminar, duró más de cuarenta años. Yo formo parte de la primera generación para la cual el racismo y el antisemitismo habían sido definitivamente arrojados al basurero de la historia. La primera, ¿y la única? La única al menos que no se alarmó fácilmente frente al lobo del fascismo —"¡No pasarán! ¡Los fascistas no pasarán!"— simplemente porque parecía cosa del pasado, sin sentido y de una vez por todas terminada. Error, obviamente. Error que no impidió vivir bien esos "gloriosos treinta años" de abundancia, aunque siempre entre comillas. Ingenuidad, por supuesto, y también la creencia ingenua de que, en el campo estético, la necrofilia elegante de Resnais mantendría eternamente a distancia toda intrusión indecente.

"No puede haber poesía después de Auschwitz", declaraba Adorno; más tarde se retractó de esa célebre frase. "No puede haber ficción después de Resnais", pude haber dicho como un eco, antes de abandonar esa idea un poco excesiva. Protegidos por la onda de choque producida por el descubrimiento de los campos de concentración, ¿creímos que la humanidad había caído (una sola vez pero nunca más) en lo inhumano? ¿Apostamos realmente a que, por una vez, lo peor había pasado? ¿Esperamos hasta ese punto que lo que aún no llamábamos la Shoah fuese el acontecimiento *único* "gracias" al cual la humanidad *entera* salía de la historia para sobrevolarla un instante y

reconocer en ella el peor rostro (evitable) de su posible destino? Parece que sí.

Pero si "único" y "entera" estaban de más y si la humanidad no heredaba la Shoah como la *metáfora* de aquello de lo que fue y es capaz, la exterminación de los judíos quedará como una historia de judíos, luego —por orden decreciente de culpabilidad, por metonimia— como una historia muy alemana, bastante francesa, árabe únicamente de rebote, muy poco danesa y casi nada búlgara. Es a la posibilidad de la metáfora a lo que respondía, en el cine, el imperativo moderno de pronunciar el alto en la imagen y el embargo de la ficción. Para aprender a contar de manera distinta otra historia en la cual el género humano sería el único personaje y la primera antiestrella. Para dar a luz otro cine, un cine que sabría que convertir demasiado pronto el acontecimiento en ficción implica quitarle su unicidad, porque la ficción es esa libertad que desmigaja y que se abre, de antemano, a las variantes infinitas y a la seducción del mentir verdadero.

En 1989, mientras trabajaba para el diario *Libération* en Phnom Penh y en el campo camboyano, vislumbré cómo es un genocidio (e incluso un autogenocidio) que no deja detrás de sí ninguna imagen y casi ninguna huella. La prueba de que el cine ya no estaba íntimamente ligado a la historia de los hombres, ni siquiera en su vertiente inhumana, la constataba yo, irónicamente, en el hecho de que —a diferencia de los verdugos nazis que habían filmado a sus víctimas— los khmers rojos solo habían dejado fotos y osarios. Ahora bien, dado que otro genocidio, el camboyano, se había quedado a la vez sin imágenes y sin castigo, la Shoah misma entraba en el reino de lo relativo por un efecto de contagio retroactivo. Pasaje de la metáfora bloqueada a la metonimia activa; de la imagen detenida a la viralidad analógica. Todo ocurrió muy de prisa: ya en 1990, la "revolución rumana" acusaba a asesinos indiscutibles de cargos tan frívolos como "portación ilegal de armas de fuego y genocidio". ¿Había que volver a empezar todo desde el principio? Sí, todo. Pero esta vez sin el cine. De allí mi duelo.

Porque, indudablemente, *creímos* en el cine. Es decir, hicimos todo lo posible para no creer en él. Esa es toda la historia de los *Cahiers du cinéma* post 68 y de su imposible rechazo del bazinismo. Por supuesto que no se trataba de dormirse en los laureles ni de descorazonar a Roland Barthes confundiendo la realidad con su representación. Eramos, sin duda, demasiado sabios para no inscribir el lugar del espectador en la concatenación significante o para no ver las ideologías que persistían detrás de la falsa neutralidad de la técnica. Incluso Pascal Bonitzer y yo fuimos muy valientes en aquel auditorio universitario repleto de izquierdistas burlones, cuando gritamos con voz temblorosa que una película no se veía sino que se leía. Esfuerzos loables por permanecer del lado de los que no se dejaban engañar. Esfuerzos loables y, en lo que a mí concierne, vanos. Siempre llega el momento en que, a pesar de todo, hay que pagar la cuenta en la caja de la creencia ingenua y *atreverse a creer en lo que se ve.*

Ciertamente, no estamos obligados a creer en lo que vemos —incluso es peligroso— pero tampoco estamos obligados a tener fe en el cine. Debe haber riesgo y virtud —en una palabra, valor— en el hecho de mostrarle algo a alguien capaz de mirar lo que se le muestra. ¿De qué serviría enseñarle a alguien a leer lo visual y a decodificar los mensajes si no persiste, aunque sea mínimamente, la más arraigada de las convicciones: que ver es siempre superior a no ver? Y que lo que no se vio *en el momento justo* no se verá jamás. El cine es el arte del presente. Y si la nostalgia no le sienta para nada, es porque la melancolía es su reverso inmediato.

Recuerdo la vehemencia con que defendí este tema por primera y última vez. Fue en Teherán, en una escuela de cine. Frente a los periodistas invitados, Khemaïs K. y yo, había filas

de muchachos con barbas incipientes de un lado y filas de bultos negros del otro (sin duda eran las mujeres). Los muchachos a la izquierda y las chicas a la derecha, según el apartheid que rige en ese país. Las preguntas más interesantes (las de las mujeres) nos llegaban en forma de papelitos furtivos. Al verlas tan atentas y tan estúpidamente cubiertas, me dejé llevar por una cólera inútil que no iba dirigida a ellas sino a toda la gente del poder para la cual lo visible era lo primero que debía ser controlado, es decir, sospechado de traición y sometido con la ayuda de un chador o de una policía de los signos. Envalentonado por lo extraño del momento y del lugar, lancé una prédica en favor de lo visual frente a un público cubierto que asentía con leves movimientos de cabeza.

Rabia tardía, rabia terminal. Porque la época de la sospecha se acabó definitivamente. Solo se sospecha cuando una cierta idea de la verdad está en juego. Los únicos que reaccionan son los integristas y los beatos, los que le buscan pulgas al Cristo de Scorsese y a la María de Godard. Las imágenes ya no están del lado de la verdad dialéctica del ver y del mostrar; pasaron íntegramente a formar parte de la promoción, de la publicidad, es decir, del poder. Es demasiado tarde para no empezar a trabajar en lo que queda: la leyenda póstuma y dorada de lo que fue el cine. De lo que fue y hubiera podido ser. "Nuestro trabajo será mostrar cómo los individuos reunidos a oscuras encendían la imaginación para calentar su realidad (el cine mudo). Y cómo dejaron extinguir la llama al ritmo de las conquistas sociales, contentándose con una mínima llama (el cine sonoro y la televisión en un rincón del cuarto)." Cuando estableció este programa (fue apenas en 1989), el historiador Jean-Luc Godard podría haber agregado: "¡Al fin solo!"

En cuanto a mí, recuerdo muy bien el momento preciso en que tuve que revisar el axioma del "travelling de *Kapo*", y también el concepto fundamental de cine moderno. En 1979 se exhibió en televisión la serie americana *Holocausto*, de Marvin

Chomsky. En ese momento concluyó una etapa que me envió de regreso a todos mis puntos de partida. Porque si bien los americanos le permitieron a George Stevens realizar en 1945 el sorprendente documental del que hablé antes, no lo difundieron nunca a causa de la guerra fría. Incapaces de tratar esa historia que después de todo no era la de ellos, los productores norteamericanos la habían dejado provisoriamente en manos de los artistas europeos. Pero los americanos tenían sobre esa historia, como sobre *cualquier* historia, un derecho preeminente, y tarde o temprano la máquina televisiva hollywoodense se atrevería a contar nuestra historia. Lo haría con todo el respeto del mundo pero no podría hacer otra cosa que venderla como una historia americana más. *Holocausto* contaría entonces la desgracia que le ocurre a una familia judía, desgracia que la separa y la aniquila: con extras demasiado gordos, grandes actuaciones, un humanismo irreprochable, escenas de acción y melodrama. Y el público sentiría compasión.

¿Es únicamente bajo la forma del "docudrama" a la americana como esta historia podría salir de los cineclubes y, por medio de la televisión, interesar a esa versión sumisa de la "humanidad entera" que es el público de la televisión mundial? Ciertamente, la simulación-*Holocausto* ya no apuntaba sobre la alienación de una humanidad capaz de un crimen contra sí misma, sino que permanecía obstinadamente incapaz de hacer resurgir de esa historia a los seres singulares que fueron, uno a uno, con un nombre, un rostro y una historia, los judíos exterminados. Fue una historieta (el *Maus* de Spiegelman) la que se atrevió, años más tarde, a perpetrar ese acto salvador de resingularización. La historieta, no el cine, a tal punto es cierto que el cine americano detesta la singularidad. Con *Holocausto* Marvin Chomsky volvía a traer, modesto y triunfal, a nuestro enemigo estético de siempre: el buen póster sociológico, con su casting bien estudiado de especímenes sufrientes y su espectáculo de feria de retratos-hablados ani-

mados. ¿La prueba? En esa misma época empezaron a circular —y a indignar— los escritos de Faurissonne, que niegan la existencia de los campos de exterminio nazis.

Necesité veinte años para pasar de mi "travelling de *Kapo*" a este *Holocausto* irreprochable. Me tomé mi tiempo. La cuestión de los campos de concentración, la cuestión misma de mi prehistoria, siempre me sería planteada, *pero ya no a través del cine.* Ahora bien, gracias al cine entendí por qué esa historia me afectaba, por qué lado me agarraba y bajo qué forma se me apareció (un leve travelling que estaba de más). Hay que ser leal al rostro de lo que un día nos transformó. Y toda forma es un rostro que nos mira. Por eso nunca creí (aunque les temía) en aquellos que en el cineclub del liceo huían con voz llena de condescendencia de los pobres locos —y locas— formalistas, culpables de preferir al contenido de las películas el goce personal de su forma. Solo quien se estrelló muy temprano contra la *violencia formal* terminará sabiendo de qué manera esa violencia tiene también un fondo (pero se necesita toda una vida, la de uno). Y llegará el momento, siempre demasiado pronto, de morir curado, habiendo elegido el enigma de las figuras individuales de la propia historia contra las banalidades del cine-reflejo-de-la-sociedad y otras preguntas graves y necesariamente sin respuesta. La forma es deseo, el fondo no es más que la tela cuando ya no estamos ahí.

Todo esto pensaba hace algún tiempo mientras veía por televisión un clip que entrelazaba melosamente las imágenes de cantantes muy famosos con las de niños africanos famélicos. Los cantantes ricos —"We are the children, we are the world!"— mezclaban su imagen con la de los niños hambrientos. De hecho, tomaban su lugar, los reemplazaban, los borraban. Fundiendo y encadenando estrellas de la música pop y esqueletos en un parpadeo figurativo donde dos imágenes trataban de ser una sola, el clip ejecutaba con elegancia esa

comunión electrónica entre el Norte y el Sur. Aquí está, me dije, el rostro actual de la abyección y la forma perfeccionada de mi travelling de *Kapo*. Me gustaría que estas cosas asquearan al menos a un adolescente de hoy, o que le dieran *vergüenza.* No tanto vergüenza de estar bien alimentado y cuidado, sino más bien de que se considere que *tiene que ser seducido estéticamente* en una situación en la que solo es necesaria la conciencia (aunque sea mala) de ser un ser humano y nada más.

Sin embargo, pensé finalmente, toda mi historia está ahí. En 1961 un movimiento de cámara estetizaba un cadáver y, treinta años más tarde, un fundido encadenado hacía bailar juntos a los muertos de hambre y a los satisfechos. Nada cambió. Ni siquiera yo, siempre incapaz de ver en ello el aspecto carnavalesco de una danza de la muerte a la vez medieval y ultramoderna. Tampoco cambiaron los conceptos dominantes de la postal bienpensante de la belleza consensual. La forma, sin embargo, cambió un poco. En *Kapo* todavía era posible detestar a Pontecorvo por haber anulado a la ligera una distancia que debería haber respetado. El travelling era inmoral porque nos ponía, a él cineasta y a mí espectador, fuera de lugar. Un lugar en el cual yo no podía ni quería estar. Porque me deportaba de mi situación real de espectador como testigo para meterme a la fuerza dentro del cuadro. Ahora bien, ¿qué otro sentido podía tener la frase de Godard, si no el de que no hay que ponerse nunca en donde no se está, ni hablar en el lugar de los demás?

Cuando imagino los gestos de Pontecorvo al decidir el travelling, simulándolo con las manos, le guardo aun más rencor por cuanto en 1961 un travelling representaba todavía rieles, maquinistas, en resumen, un esfuerzo físico considerable. Pero me resulta más difícil imaginar los gestos del responsable del fundido encadenado electrónico de *We Are the Children*. Lo adivino apretando botones en una consola, tocando las imágenes con la punta de los dedos, definitivamente alejado de las

cosas y de las personas que esas imágenes representan; incapaz de sospechar que se le puede tener rencor por ser un esclavo de gestos automáticos. Es que pertenece a un mundo (la televisión) en el que, al haber desaparecido poco a poco la alteridad, ya no hay buenos ni malos procedimientos de manipulación de las imágenes. Estas ya no son "imagen del otro" sino imágenes entre otras en el mercado de las imágenes de marca. Y ese mundo, contra el que ya no me rebelo, que me provoca aburrimiento e inquietud, es precisamente el mundo "sin el cine". Es decir, sin ese sentimiento de pertenecer a la humanidad debido a la presencia de *un país suplementario llamado cine*. Y sé muy bien por qué adopté el cine: para que a cambio me adoptara. Para que me enseñara a tocar incansablemente con la mirada a qué distancia de mí empezaba el otro.

Esta historia, naturalmente, empieza y termina con los campos de concentración porque son el caso límite que me esperaba al comienzo de mi vida y a la salida de la infancia. En cuanto a mi infancia, necesitaría toda una vida para reconquistarla. Es por eso —mensaje para Jean-Louis S.— que terminaré yendo a ver *Bambi*.

Segunda parte

toria —por lo demás, no muy brillante— durante este siglo. Ya no poseemos los medios para hacerlo: tuvimos a Abel Gance y el cine de las trincheras. Existe una sensación de felicidad, de respirar a pleno pulmón, del simple hecho de estar "felices de vivir y de ver las cosas con claridad" que, exceptuando ciertos arrebatos de Godard, Becker o Demy, jamás encontré en el cine francés. Por eso tampoco la busqué. En cambio, pienso que los hijos del circo América, Buster Keaton o Fred Astaire, danzaron la posibilidad de ser humanos sobre la Tierra y que, al fin de cuentas, eso me conmueve más que cualquier otra cosa.

Tercera parte

Cine e historia

Pasemos a la cuestión de la historia. Actualmente presenciamos una vuelta de la historia, y el cine, que próximamente celebrará su centenario, se encuentra íntimamente mezclado con ella. ¿Cómo explicas el hecho de que a Francia le cueste tanto hacerse cargo de su historia?

Esa pregunta solo puede responderse con trivialidades: el estado francés tiene mil años, el estado inglés también, y si existe un punto en común entre franceses e ingleses es su falta de angustia o de preocupación histórica. ¿Por qué razón un país como España, que no siempre fue franquista, no hizo un aporte significativo a la historia del cine? Sin duda, hay algo ligado a la fundación de esos países que no se plantea, un proyecto mitológico que no resulta evidente. Y Francia, que suele ser la primera en acoger las cosas (la pieza rara pero no el museo, a diferencia de Italia y de Estados Unidos, que construyeron el museo), es etnógrafa de su propia historia y también la fundadora del cine. Por lo tanto, tiene algo que decir sobre la cuestión que se disputa con Estados Unidos. Los americanos creen que el inventor del cine fue Edi-

son y no los hermanos Lumière. Sospecho que con el centenario y la consiguiente polémica sobre los orígenes, Francia se encontrará en el centro de una trifulca en la que deberá hacer valer sus derechos como cuna del cine, como lo fue también de la fotografía. Está en juego su primacía en la historia de la fotografía y del cine. Pero hay que tener en cuenta la hipótesis de que el fin de la Primera Guerra Mundial significó el fin de muchas cosas en Francia. Por ejemplo, un cineasta mayor como Abel Gance es tan difícil para nosotros, tan poco conocido y tan poco visto, porque pertenece a una Francia del siglo XIX, totalmente obsoleta. Aun después de la liberación, el cine francés se ocupa sobre todo de los individuos. Por eso nos irrita y al mismo tiempo nos gusta, porque sugiere la posibilidad de un mundo futuro que podría prescindir del cine: el mundo de los individuos. Obviamente, eso no produce espectáculos de masas e incluso puede resultar fastidioso. De pronto, Francia representa un *impasse*, pero un *impasse* que no evitarán los demás países. Parece como si tomara esta cuestión a la ligera, pero en realidad me ha devastado, ya que fue la ausencia de Vichy, la ausencia de imágenes del colaboracionismo, lo que para mí resultó inadmisible con el correr de los años. Hoy, desde un punto de vista místico e intransigente, diría que el cine es el arte del presente (en el sentido más amplio del término, no solo el del periodismo sino también el presente de la rememoración, de la evocación, como ocurre en los films de los Straub) y cuando no lo es, no es cine y punto. Esto nos permite comprender una cosa: el cine solo existe para hacer que vuelva lo que ya se vio una vez (no importa si se lo vio bien o mal, o no se lo vio en absoluto). Diez años después, *Noche y niebla* significó el regreso de lo que no se había visto en su momento, ya que las imágenes de los campos de concentración filmadas por George Stevens o las montadas por Hitchcock fueron escamoteadas por las autoridades norteamericanas e inglesas.

Como arte del presente o arte de la vigilancia, el cine ya se hallaba en un estado de esquizofrenia total, porque los mismos que encargaron esas imágenes —el estado norteamericano y el inglés— las ocultaron a causa de la guerra fría. De modo que esas películas de archivo, las únicas realizadas en el momento del descubrimiento, solo podemos verlas en la actualidad y su efecto sobre nosotros es enorme. La película que realmente me marcó fue *Noche y niebla*, filmada casi quince años después del descubrimiento de los campos de concentración. Y justamente ese atraso está inscripto en el film mediante un trabajo artístico —el guión de Jean Cayrol, la música de Hanns Eisler— de una precisión y un gusto extraordinarios. Pero esa retórica bien podría haberse parecido a la del travelling de *Kapo*... Dentro de esta lógica, hay demasiadas cosas importantes en el destino de los pueblos, de las naciones y de las masas que no pueden volver porque en rigor nunca se las vio. Y tengo miedo de que eso sea algo definitivo. Una vez me encontré con Chris Marker en Hong Kong y estaba muy excitado porque se había enterado de que los Guardias Rojos habían hecho filmaciones. Aunque nos preguntáramos qué cosas filmaron, la cuestión resulta hoy puramente anecdótica: no tiene ninguna importancia. Hubo una época en que las cosas se tomaban su tiempo para existir, a través de procesos lentos, penosos, dolorosos: hacía falta tiempo para construir y ese tiempo tenía valor. Hoy se busca el beneficio inmediato. Quizás el cine tenía esa capacidad de hacer cortes sincrónicos o histológicos, de atrapar el trabajo del tiempo, y no solo la muerte trabajando, los hombres trabajando. Por ejemplo, durante quince años el cine italiano nos mostró la reconstrucción arquitectónica del país, pasando de las ruinas al primer hormigón y luego a la fealdad posmoderna contemporánea: lo veíamos a través de un brusco movimiento estroboscópico. En Francia, Tati era el único que, cada cinco años, daba noticias físicas del paisaje en el

que estábamos, siempre más sorprendentes que la vieja imagen que aún teníamos. En el fondo, pienso que allí reside la genialidad y la dignidad del cine.

Volvemos al cine concebido estrictamente como arte del registro.

Solo se puede registrar el presente, un presente que es perturbador en la medida en que está atrapado en la idea, en el mito, en el sueño de un proceso que no podemos ver ni verificar todos los días. ¿Acaso el malestar de la información en los medios no se debe a que hoy la simultaneidad ya no está dada por el cine propiamente dicho, sino por quien mira las imágenes y hace zapping constantemente? Repito: la idea del trabajo del tiempo, del trabajo de los hombres, hoy resulta incomprensible, como si el poder que se le concedió al cine de prolongar o de acelerar las cosas, de hacer cortes, le fuera progresivamente quitado para volver a encontrarlo en la gran olla común de la sociedad. El problema es que la sociedad no sabe bien qué hacer con eso que ahora le vuelve. Hoy les toca a los espectadores hacer zapping de manera inteligente cuando ven las imágenes de Yugoslavia. Y si Emir Kusturica, que es un excelente cineasta, tuviera el coraje de filmar una película histórica titulada *Vukovar, ciudad abierta*, dudo de que el film vaya a otro lugar que no sea Cannes. Desde *Roma, ciudad abierta* hasta hoy el círculo se ha cerrado, y creo que para todo el mundo, aunque los franceses tengan más conciencia y solamente conciencia de ello. Eso explica que en los momentos decisivos la identidad francesa se represente teatralmente: el cine no tiene la palabra. Hay una foto de Robert Capa que siempre me perturbó: la de la mujer rapada en Chartres, durante la Liberación. Creo que es una de las fotos más bellas jamás tomadas. En ese preciso momento, Capa es más un gran cineasta que un fotógrafo. ¿Qué muestra? Una ciudad, el teatro de una ciudad entera con un efecto de aplanamiento

del espacio: todo el mundo señala con el dedo a esa mujer en primer plano, a quien la mayoría ve de espaldas, salvo algunos que están cerca. Es como un teatro invertido, visto por un norteamericano: tenemos la impresión de que toda la ciudad de Chartres está afuera; hay un gran espacio donde todo el mundo mira a esa mujer que muy pronto estará en *off*. Para mí, eso es teatro. ¿Recuerdas aquel plano inolvidable de Godard, en *Ici et ailleurs*, donde la pequeña palestina declamaba sobre las ruinas un poema de Mahmoud Darwich? Y la voz de Godard que decía: "Cette petite fille continue 89" ["Esta niña continúa el 1789"]. Eso evoca todo el imaginario en el que crecí y que amé de niño, temblando de miedo: el de la Revolución tal como la enseñaban en "la laica". Es así como Francia representa su identidad, porque nunca encontró un ritual mejor que el teatro, que esa forma de repetir siempre algo y que se relaciona con lo que, para nosotros, significa vivir, recordar y purificarnos juntos. A diferencia del cine, donde no hay catarsis, el teatro hace volver los gestos, las figuras, las actitudes, esa frase que todos tuvimos ganas de decir: "Estamos aquí por voluntad del pueblo..."

En el fondo, la Nouvelle Vague no creó nuevos personajes, nuevas actitudes o una nueva gestualidad. Quizá solo se contentó con singularizar los roles y redistribuirlos, integrando cierta mitología norteamericana, la de la clase B o la de la serie negra. Actualmente hasta en las mejores películas francesas hay algo que no funciona, que no puede funcionar: nunca tenemos la sensación de que se esté contando la historia de un ciudadano, de cualquier ciudadano. En tu opinión, ¿todo eso se debería al teatro?

Nos planteamos preguntas a partir de lo que hoy nos interesa: un retorno de la historia, en el sentido escolar de los manuales de Mallet e Isaac. La Nouvelle Vague (en Francia más que en otros países y de manera más pura, pero a través de

las *nouvelles vagues* de todo el mundo) asumió la carga de algo totalmente distinto: un hombre y una mujer, la guerra de los sexos y una eventual resolución de esa guerra. En eso se invirtió toda la energía artística y creadora, entre 1960 y 1980. Había que cambiar el cine del ideal, es decir el cine masculino (solo los hombres tienen ideales), por un cine que dejara aparecer a las mujeres. Antonioni, Bergman y, por supuesto, Godard no hicieron otra cosa; Pialat invirtió mucha energía en ello, como Rivette a su modo, y también Rohmer, Ferreri, Cassavetes, etcétera. Primero surgió el problema de las parejas, en principio heterosexuales, y luego, a partir del 68, la idea de parejas desavenidas, desparejas, deleuzianas (*Alicia en las ciudades*). La idea de la pareja es central: recuerdo que queríamos hacer un número especial de los *Cahiers* sobre la escena marital. Esa sigue siendo la idea central en términos de contenido, aunque se está perdiendo porque nos encontramos en una especie de posfeminismo extraño en el que las cosas se recomponen de otro modo. Para los cineastas de la Nouvelle Vague, las grandes conmociones fueron la aparición de Brigitte Bardot, la foto de Harriet Andersson o Mónica Vitti (estábamos lejos de Michèle Morgan), imágenes de mujeres que imponían otro modo de filmarlas. El cine se ocupó de eso durante quince o veinte años, y fue lo que en esa época transformó el lenguaje, incluyendo la vertiente sensiblera de Lelouch (*Un hombre y una mujer*). Lo que quiero decir es que nuestra preocupación histórica de hoy no era pertinente ni era el motor del cine en ese entonces. Y, a menos que reescribamos la historia, no hay que reprochárselo.

Quisiera señalar una de las diferencias entre el cine francés y el cine norteamericano, o incluso el italiano: en el cine de Ford o en el de Capra, por ejemplo, el personaje existe en igual medida que la estrella, o al menos no se confunde totalmente con la estrella: Gary Cooper, James Stewart, Spencer Tracy... En el cine francés, el personaje es casi necesariamente un arquetipo, incluyendo el de Belmondo en Sin aliento.

Comprendo: jamás puede ser el depositario de la conciencia cívica. Ese tipo de personajes lo encontramos en Estados Unidos o en Italia, que son dos países que tuvieron que fundarse o refundarse.

Me parece que en cierta época Jean Gabin llegó a encarnar una especie de figura heroica y popular, por ejemplo en los films de Jean Renoir o de Marcel Carné. Pero sigue siendo una excepción. Hoy, el divismo de Gérard Depardieu no es del mismo orden: se trata de un elemento específico de nuestro cine que hace que nunca encontremos la singularidad real del personaje o del ciudadano. El pescador de Stromboli *es un verdadero pescador. En Francia, lo documental o la huella documental siempre fue ridiculizada.*

Ridiculizada no, hipostasiada. Hay algo documental en *Toni*, como lo hay en los mejores films franceses: en Bresson o en Grémillon, por ejemplo. Pero es algo documental en estado puro, como se dice de los minerales. En *Gueule d'amour*, que me encanta, los veinte primeros planos son muy disparatados: vemos hasta qué punto Grémillon está loco, que lo que nos transmite pertenece a la locura. Bueno, en esos veinte planos, hay tres o cuatro que podríamos encontrar en Carné y otros dos en Rouquier. El elemento específico del cine francés es proponer solo estados rarificados y puros de las cosas, a través del documental o la ficción, y no saber preparar la pasta, esa especie de gran comilona que solo supieron hacer Italia durante un tiempo y Estados Unidos durante mucho más (porque EE.UU. es toda Europa). Lamentablemente, la cuestión se resuelve con bastante rapidez. ¿Por qué los norteamericanos? Tomemos dos de las películas más importantes de mi vida, que vi en 1959 y me siguen encantando: *Ana-*

tomía de un asesinato de Preminger e *Intriga internacional* de Hitchcock. Ambas tienen en común ese personaje de gran simplón, muy marcado en el caso de Cary Grant y un poco más sutil en el de Jimmy Stewart. El personaje que interpreta Stewart ya no se compromete con nada, va a pescar y en las dos horas cuarenta minutos que dura la película recupera su antigua profesión de abogado. Vuelve a aprender la astucia, pero la pierde ante Lee Remick; ya no sabe lo que es una mujer... Solo Estados Unidos pudo mostrar rostros inocentes. No se trata del hombre de la calle, del *qualunquismo* ideológico, sino de alguien que, cuando el film comienza, es menos inteligente que el guión y que reparará su atraso ante nosotros sin avergonzarse de ser un ciudadano como nosotros. Por lo tanto, tiene ese rasgo inherente al ciudadano: ciudadano por estatuo y no por ser un personaje que es víctima de los acontecimientos. Antes de evolucionar, el cine norteamericano compuso retratos inolvidables e incomparables, con grandes actores que hacían papeles de atolondrados y representaban nuestros intereses de ciudadanos. Ciudadano porque es alguien a quien en cierto momento se le pide que tome conocimiento de un informe. Y, si es un buen ciudadano, que tome partido, que se comprometa. En términos de ficción y de narración, es un personaje que tiene un tiempo de atraso y la película dura el tiempo necesario para que él pueda recuperarlo. Esto se sitúa muy lejos del cine francés, que es un cine de pícaros donde lo esencial es que la figura del monstruo sagrado siempre lleve la ventaja y la conserve.

Cinéfilo en viaje

Volvamos a los años de viaje. Hay un momento de tu vida en que el viaje reemplaza al cine; a menos que, en tu caso, el viaje también sea una forma de registrar imágenes.

Siempre y cuando yo no fotografíe las imágenes.

Hablaba de imágenes en el sentido de imágenes mentales. No te imaginaba provisto de una cámara fotográfica.

Obviamente, preparar la mochila es esencial; es la neurosis del viajero: partir con la menor cantidad de cosas posible. Es la fantasía del viajero sin equipaje, autosuficiente en su desposesión. De aquel que (como yo) no sabe hacer absolutamente nada. Viajar quiere decir caminar, mirar un mapa, ir de un café a la estación, buscar un hotel, a veces visitar dos o tres lugares, perderme en una ciudad, no importa el dinero que lleve. Al final tomaba taxis; al principio caminaba. Viajero sin equipaje, ciudadano del mundo: volvemos a la palabra "ciudadano". Desde el momento en que no está en su casa, el ciudadano del mundo se siente en su casa en cualquier parte. En cuanto se va de su hogar, la mayoría de la gente comienza a tener miedo o a preocuparse. A mí me sucede lo contrario: podía estar preocupado o angustiado en París, o sea en el lugar al que pertenezco, pero llevaba una aureola, una especie de protección divina en cuanto salía de Francia, convencido de que nada podía ocurrirme, pues era un ser clandestino, sin existencia, sin nada. De modo que aparecí en el fin del mundo, en rincones imposibles e incluso peligrosos, no por valentía sino simplemente porque había un mapa y una ruta que me autorizaban a ir allí. No podía aceptar la idea de que hubiera lugares prohibidos. Hoy me entristece no

poder ir a los nuevos países que acaban de aparecer: Ulan Bator o cualquier otro... Sé muy bien qué haría en Ulan Bator: nada, enviaría una postal. Pero me hubiera gustado mucho. Cuando viajamos, nos sentimos reducidos al propio cuerpo. Varias veces tuve la fantasía de viajar sin equipaje y comprar todo en el aeropuerto. No llevar consigo la propia casa y decirse "el mundo es mi país, los aeropuertos son sus supermercados". Hace un tiempo nos preguntábamos con mi amigo Gérard Dupuy qué haríamos si fuésemos ricos. Lo único que se nos ocurrió fue la fantasía egoísta de poseer diez departamentos de un ambiente, bien elegidos, en todo el mundo: Mayfair en Londres, Central Park en Nueva York, Marruecos, El Cairo, Tokio, Barcelona, Berlín... Las ciudades en las que nos gustó vivir, e ir de una a otra, sin ton ni son. Lo esencial es no dejar huellas ni imágenes: ser clandestino en este mundo.

La palabra "clandestino" nos permite volver al cine: es evidente que en la cinefilia que reivindicas hay cierta clandestinidad.

El cine permitía esa especie de clandestinidad, a diferencia del teatro que me obliga a comparecer ante mis vecinos y semejantes, que también son ciudadanos. Sin duda el teatro no puede desaparecer, aunque no parezca gozar de buena salud. Soy injusto, porque de niño seguí la programación del Teatro Nacional Popular durante uno o dos años, lo cual me marcó mucho. Vilar era inolvidable. Pero, para mí, a los diez u once años, la pesadilla era la Comédie Française, me aterrorizaba. Curiosamente, el circo jamás me impresionó (no iba al circo y solo me trastornó mucho más tarde, cuando vi *Los payasos* de Fellini). Pero jamás olvidaré el terror de escuchar el ruido de las tablas, el de los pasos de los actores: bum, bum... Y después tuve un sentimiento más erótico, casi misógino, cuando las criadas, con los senos al aire, aparecían aullando para que las escucharan desde el gallinero. Debo decir que las introducciones retóricas y pesadas de tal o cual obra de Molière jamás me hicieron reír (habría que tener el valor de decir que las comedias de Molière ya no causan demasiada gracia). Ese terror, todo ese rito social, la lengua francesa con sus firuletes, la obligación de mantenerse erguido como el vecino de butaca, la imposibilidad de ser clandestino: todo eso me horrorizaba. Poco a poco me reconcilié con el teatro porque siempre me gustó el teatro filmado, que tiene sus ventajas sin sus inconvenientes; sin su esencia, digamos. Guitry nunca me molestó, y su forma de registrar algo que rechaza el registro es lo más hermoso de su cine, que es mucho más perturbador que el de Pagnol. Recuperé el teatro a través del cine, inventé el velo, la membrana protectora que hace que el teatro no me moleste (o me apasione, como en el caso de Oliveira), porque es un reservorio de hipótesis estéticas comunes al teatro y al cine y sin las cuales el cine moriría. Hace unos diez años comprendí que, reducido a su vertiente de registro-terror, el cine había vivido lo que debía vivir, que no tenía futuro y que perdía lógicamente su público. Que, para que continuase, era necesario que su otra vertiente fuera sólida: la vertiente representada por cineastas como Bergman o Fassbinder. También por eso me gusta el cine de Gus Van Sant (*Mi mundo privado*), un muchacho que viene del teatro y que logra en diez planos todo lo que Zeffirelli intentó durante toda su vida. Hoy prácticamente no doy un centavo por la mística del registro, porque me doy perfecta cuenta de que no podremos arrancarle al teatro los fenómenos ligados al ritual, a la identidad colectiva, a la historia vivida y revivida; es su dominio, puede hacerlo bien o mal, pero este aspecto tiene que ver cada vez menos con el cine. Como su capacidad de dar testimonio, de estar en el presente casi ha desaparecido, se encontró en la obligación de inventar mundos imaginarios, de explorar lo mental. Para mí, Kubrick es el mayor cineasta

de lo mental. El problema reside entonces en reconsiderar la cuestión del presente.

Volviendo a los viajes, ¿la experiencia de viajar y caminar te acerca más a ciertos cineastas, por ejemplo a los solitarios o a los que trabajan un poco al margen?

Me gusta Robert Kramer: viendo *Route One*, reconozco la forma en que uno mira al caminar. Sobre todo porque para mí caminar se asemeja mucho a hablar. Me llevó bastante tiempo empezar a caminar sistemáticamente; al principio caminaba de una manera enfermiza, era incapaz de detenerme, como *El hombre de la multitud* de Poe. Después comprendí que era posible seguir itinerarios. Luego de haber sido una especie de compulsión mucho más fuerte que yo, y lamentablemente demasiado tarde, el caminar se convirtió en mi mayor placer porque me permite conectarme totalmente con mi realidad. Esa experiencia de la marcha aparece con claridad en *La noche del cazador*: es una experiencia del tiempo, una experiencia miniaturizada y casi infantil, irrisoria, de los grandes escenarios de la revelación. Como tengo una excelente memoria topográfica, más que un verdadero sentido de la orientación, guardo el recuerdo de cada lugar por donde pasó mi cuerpo. El mejor viaje a pie lo hice en Toscana, hace cinco años: es uno de los rincones más bellos del mundo y uno de los más cómodos para caminar. Hay días buenos, hay días malos, después llueve, de pronto sale el sol, tomas el mapa y luego... Voy a contarte una anécdota con la que quería hacer un capítulo aparte en este libro. Fue el momento en que comprendí con total claridad lo que tenían en común la caminata, los viajes y el cine. Por momentos preferí caminar, es decir hablar con mis piernas, antes que hablar, es decir caminar con mi boca. Pero en el fondo es lo mismo.

Una noche en Ronda

Sucedió en España. Es de noche, estoy en un tren que se detiene en Ronda. En Málaga he comprado un par de zapatos y en Bodilla, obediente, he cambiado de tren. Avanzo sigilosamente a través de la opaca Andalucía del mes de febrero. "Nada en las manos, nada en los bolsillos", según el adagio al que habría que agregar "nada en la cabeza y todo en las piernas", pues las piernas quieren caminar. Las cinco letras de la palabra "Ronda", capital taurina, giran en mi cabeza como tabas que, al igual que los dados, no anulan el azar. Allí está mi provisorio fin del mundo. Espero ver el pasaje de la palabra a la cosa, sabiendo —hace bastante tiempo que viajo— que todo el placer está en ese presente calado entre un pasado y un futuro sin peso. Como espectador de cine, "no había visto nada en Hiroshima"; como viajero en tierra firme, obviamente "no veré nada en Ronda".

En mi compartimiento, conscriptos con la cabeza rapada, taciturnos. Frente a mí, un lindo muchacho y su novia. Casi no me ven, de modo que puedo mirarlos detenidamente como si en mi lugar no hubiera nadie. Todo viajero conoce esos momentos en que, como la carta robada del cuento de Poe, queda en medio del cuadro, transparente y en sobreimpresión, como un rehén que acepta el movimiento que lo ignora. El cinéfilo también los conoce. Ver una película no es viajar; es tomar el primer tren que pasa, bajar en esa estación de nombre atractivo y ordenarlo todo a posteriori: que era *esa* estación, *ese* tren y *esa* noche, lúgubre y densa, que finalmente cae cuando se llega a destino. ¿Cómo explicar el placer de haber olvidado su nombre? Ah, sí, Ronda.

Esa noche, el desdoblamiento fue tal que me vi a mí mismo. En lugar de ser el último en bajar del tren con la mirada perpleja del que viene de afuera, en lugar de consultar el pla-

no o mendigar información, seguí a los conscriptos que, con paso firme y decidido, volvían a sus casas. Con mi modesto bolso gris —en bandolera para avanzar más rápidamente—, como si a mí también me exasperara la hora tardía de la llegada del tren a la estación de Ronda, ese destino secundario, me precipité fuera de la estación sin mirar nada ni a nadie. Allí tendría que haber optado por la derecha o la izquierda, es decir dudar, perder el *tempo*, apoyar el bolso en el suelo y evitar cuidadosamente alejarme del centro de la ciudad. Pero no lo hice, comencé a seguir el magro flujo de los viajeros, notando al pasar que se hundían en silencio por calles desiertas y pavimentos mal iluminados. Comprendí entonces que estaba en ninguna parte, un ninguna parte que resultaba ser Ronda, pero también Villepinte en Francia o Culemborg en Holanda. Por lo tanto, había viajado dos mil kilómetros para tener la sensación de que volvía a casa, en una especie de suburbio universal. Como en las películas de Fellini, caminé largo rato hasta que me pareció que estaba a punto de alcanzar la meta, cuando comprendí que estaba rendido. Rendido ante el mundo que prosigue su marcha, catapultado al centro de la ciudad de Ronda, súbitamente decepcionado en medio de una multitud disfrazada, porque era carnaval. Pasé la noche en un cuartucho frío del hotel Reina Victoria. Solo al amanecer descubrí el austero esplendor de esos lejanos parajes andaluces que no había visto el día anterior. Una vez en casa, una vez domesticado, con la ayuda de las postales, esa mezcla de mapa y territorio prometido por las dos sílabas de la palabra "Ronda", pude explorar lo que me rodeaba con la mirada embrutecida del turista medio y descubrir rápidamente que no tenía nada que hacer en Ronda, esa ciudad tan linda. Sanlúcar de Barrameda, otra capital taurina pero aun más secreta —con su bar El Bigote a orillas del mar—, se convirtió entonces en el fin del mundo.

¿A veces piensas que la realidad te hace un regalo y que basta con recibirlo?

Sí, pero con la idea de que lo que voy a tomar no le faltará a nadie. Agradezco que la gente exista y que el mundo esté allí. Al mismo tiempo, es tan fuerte la sensación de que lo que existe es el mundo y no yo, que me cuesta horrores existir en este mundo. Pero no dudo de la existencia del mundo; veo en detalle la estación de Ronda, mal iluminada, mientras que al turista eso no le interesa porque no forma parte de su experiencia. El cine me enseñó una cosa, y es que las escenas o los planos más hermosos comienzan con una escena insignificante como esa, tan importante como la escena principal. Como no me gustan mucho las grandes escenas, siempre necesito el pasaje de una a otra. Y gracias a mi cuerpo y a la experiencia de la marcha, me alegro de ser el barquero entre ambas: pasar de un plano olvidable al que permanecerá. Fellini es un gran cineasta porque jamás filma una escena importante sin mostrar el plano anterior y el posterior, y eso es lo que aprendí a amar de su cine; él piensa sus films con la lógica del caminante.

Por ejemplo, cuando filma una fiesta, una escena de carnaval, siempre hay una imagen del antes y una imagen del después, con esa especie de desolación que sucede a la euforia.

El caminante es el que acepta la idea de que el espectáculo ya ha comenzado. Su lentitud lo obliga a eso, sabe que lo que descubre vive a su propio ritmo: la hormiga que advertiste al sentarte en el pasto, cansado, estaba allí antes que tú, solo que no la veías. Pasé toda mi vida tratando de liberarme de un sentimiento de culpabilidad, casi paranoico, que me decía que debería haberla visto. Hoy tengo más sentido del humor porque sé aprovechar mejor la parte que me toca. Pero duran-

te mucho tiempo la idea de pasar cada día en el mismo lugar sin ver lo que era totalmente evidente —tal cartel luminoso increíble u otro elemento del decorado— me parecía una negación de mí mismo. Necesito que alguien me muestre, y por eso mi relación con la imagen no puede ser simple. No tengo nada de visionario: digamos que soy alguien que necesita que le muestren. O que, para ver, necesita inventarse escenarios que en cierto momento pasan por su cuerpo. Por la caminata, por ejemplo. Volvemos a la cuestión del plano: me cuesta mucho ver lo que no tiene encuadre. Yo sé perfectamente que el plano no surge solo, sino que expresa la voluntad o el deseo del que quiere mostrar: "¡Vas a mirar esto!" De allí nace mi problema con el teatro. El teatro no depende del plano y para mí eso es sinónimo de fatiga visual y auditiva. Es un problema de lentitud de la percepción; en cambio, soy más veloz si existe un plano.

Una última pregunta sobre el viaje: ¿nunca sentiste la tentación de quedarte, de pasar a formar parte del paisaje?

No, nunca. Tuve la fantasía de regresar y en muchas ciudades pensé "es maravilloso, volveré y me familiarizaré con esta ciudad hasta conocerla en sus mínimos detalles". Marruecos fue el único sitio al que volví deliberadamente, seguro de una especie de recibimiento físico del país. Pero en general me parece más hermoso lo que no conozco. Las cosas que no conozco son palabras que tienen su propia verdad: Yakarta es una ciudad horrible e inmensa, hecha de hormigón, insoportable, muy pobre, pero conozco la palabra "Yakarta" desde los seis años. Mi problema es elegir entre la palabra y la cosa. A veces, después de haber experimentado la cosa, no conservo un gran recuerdo de ella. No es algo que se imponga al azar sino que se discute. Es como si el goce y la experiencia de las cosas siempre quedaran para mañana. Lo importante es el encuentro: ¿logré entrar a...? Recuerdo haber llegado a La Habana a las tres de la madrugada, haber atravesado la ciudad como un fantasma, haber mirado las filas de gente aguardando el autobús, haberme alojado en un gran hotel en plena noche. Como no podía dormir, esperé que llegara el amanecer para saber a qué se parecía esa ciudad que acababa de atravesar. Es una especie de noviazgo: soy el eterno novio de la promesa de un mundo que se realiza a través de las palabras, las ciudades, a veces los muchachos, las postales y lo que pude garabatear en algunas libretas. Es una concepción del viaje terriblemente minimalista y perversa, que no corresponde para nada a esa idea de gran viajero que mis amigos tienen de mí. Cuanto más pasa el tiempo, más disminuye la emoción de ir hasta el fin del mundo: no hay ningún país que me haya hecho soñar de niño y al que no haya ido. Para mí hubiera sido un desastre no ir a China, a Japón o a Brasil. En estos últimos tiempos tenía ganas de recorrer Francia a pie, porque es el país que menos conozco. El paisaje francés se parece al cine francés: es muy hermoso pero hay que encontrar el método correcto. No recorrerlo ni en automóvil ni en tren, pues el país es demasiado pequeño a escala del TGV. Yo hubiera atravesado Italia, Inglaterra, Francia, Bélgica y Alemania. Para mí, Europa implicaba viajar a pie; era mi plan para sentirme pequeño y lento respecto de lo que es más grande que yo. No iría a Tirana ni a Liubliana, la capital de Eslovenia, y no lo lamento. Quiero sentirme nuevamente niño, durante una semana, recorriendo la Ardèche; sé que es hermosa.

Podríamos hablar del viaje desde la seducción física, si es que esa relación existe en tu caso.

Ciertos encuentros son graciosos y conmovedores, porque a fuerza de ser furtivos y sin futuro cobran una verdadera di-

mensión de camaradería desolada. Conservo un vivo recuerdo de ellos, aunque sexualmente hayan sido lamentables. Es el triste consuelo del seductor solitario y clandestino, pero a veces resulta muy conmovedor. Durante un tiempo pensé que el sexo con los muchachos me ayudaba a encuadrar la mirada, que era un punto de partida para ver otra cosa, lo que me permitía erotizar el mundo, darle también un Norte y un Sur. En cuanto ves a un muchacho atractivo en un rincón —el ojo va muy rápido en ese tipo de situaciones—, inmediatamente hay un centro y una periferia —por lo tanto, un plano— y eso produce una imagen: la presencia de un muchacho crea una imagen. Por otra parte, lo mismo se podría decir de todo lo que es objeto de una investidura erótica, o de aquello que decíamos a propósito del personaje. Jamás me identifiqué con Cary Grant, pero los films en los que me gusta Cary Grant son aquellos donde su presencia crea una imagen: todo el resto se ordena a partir de él. Se trata de un principio de orientación erótica general, donde el erotismo es una herramienta y no un fin.

¿Acaso los muchachos no te ayudan a ver más países? ¿No juegan el papel de guías?

En el Tercer Mundo son guías por naturaleza. En mis viajes hubo dos períodos: uno entre 1968 y mi llegada a *Libération*, el período de los viajes pobres, y otro después. Antes había hecho algunos grandes viajes, casi siempre sin dinero: uno a la India, otro al Africa, que duró casi un año, y después tres o cuatro meses en el Africa negra. En los *Cahiers* tenía la suerte de que nadie quisiera los pasajes de avión que nos mandaban. Un día aparecí en Yakarta y luego en Surabaya, invitado por alguien de la embajada que me confundió con Bazin. Más tarde visité el Tercer Mundo por la otra puerta: la de los palacios. Trabajando para *Libération* viajé mucho, pero ahora estaba del lado de los privilegiados. En la época de mis viajes pobres, era fácil encontrar muchachos en el camino, ya fuera en el mundo árabe, en el Africa negra o en Asia. Y como tenían que vender su semiprostitución, hacían de guías, bastante malos en general, pero a mí no me importaba porque jamás fui un consumidor de monumentos. Por ejemplo, los muchachos árabes suelen ser amantes lamentables, pero son muy conmovedores porque tienen nuestra misma cultura colonial y una relación real con el saber. Recuerdo con agrado mis historias con los muchachitos de la Medina a quienes les enseñaba inglés con mi aire de maestro o de hermano mayor. Leíamos juntos a Coleridge en la cama... Algo muy típico de Gide, pero sexualmente un poco agotador. De todos modos, siempre existe una regla de oro: cada oveja con su pareja. Varias veces caí en esos grupos de jóvenes que hacen mucho ruido y entre los cuales hay uno que es más silencioso. Ese siempre se me acercaba, y al final aprendí a reconocerlo. Hay rasgos típicos, universales, que caracterizan a aquel que jamás formará parte del montón. Es muy narcisista aparecer disfrazado de muchachito del Tercer Mundo, pero también es verdad. Nunca tuve ningún contratiempo (no soy un inconsciente, pero a veces sucede), tal vez por la convicción de estar en el paisaje como en sobreimpresión, por una especie de duda de existir realmente, combinada con la certeza de que, por su lado, el mundo existe. Ese sentimiento de tener poca existencia es tan fuerte en la experiencia del viajero-seductor-caminante que lo protege. Se trata de un sentimiento casi imperceptible, del que hablaron mejor los escritores (por ejemplo, Robert Walser o Rimbaud). En el cine solo hay personas que proceden según la verdad de la marcha. El niño que mira desde el granero donde duerme a Robert Mitchum que pasa a caballo y que quiere matarlo sigue siendo una imagen fundamental para mí. Porque esa es la verdad de la marcha, de la progresión: los niños llegaron en un bote, el otro a caballo, y todos van casi al mismo ritmo.

Volvamos a la cultura y a tu manera de pensar el cine, o la cinefilia, dentro de un conjunto más vasto que sería la cultura. Si no entendí mal, para ti el cine se convirtió en la promesa de un mundo, fue sinónimo de la apertura al mundo a través de los viajes, que consisten en ir a verificar a otros lugares que otros viven esa misma experiencia del cine, pero por medio de otros lenguajes. ¿Podrías relatar ese trayecto cultural?

Para muchas personas de mi generación, la cultura fue la gran idea, la gran oportunidad o la gran invención, la gran creencia laica. Recuerdo haber hojeado la *Historia del arte* de Elie Faure y los libros de Malraux en la biblioteca municipal. Eran la promesa de un saber porque trazaban una línea que iba de las pinturas rupestres de Lascaux a Goya, pasando por el arte negro. Eso quería decir que todo era posible, que estábamos salvados. Como tantos otros, crecí en esa atmósfera de la posguerra, acunado por la ideología de la educación popular que —hoy me doy cuenta— era una especie de buena nueva o de consuelo. Eso permitía abandonar la religión pero conservando un lazo con lo sagrado, cultivándose, aprendiendo y manteniendo viva la curiosidad. Esa visión a la Malraux y a la Elie Faure, cuyo heredero es Godard, permitía salir de Occidente, no limitarse a él, tener una concepción global y generosa de la cultura, que podía acoger todos los objetos que la especie humana había producido y definido como artísticos. Había que sincronizarlos de algún modo, y ese trabajo justificaba toda una vida. Al menos eso debí decirme, de manera inconsciente. La otra idea que tengo sobre la cultura es más biográfica: cuando era chico no había más de veinte libros en mi casa. Mi madre leía poco, aunque respetaba mucho el saber y la cultura. Ese medio familiar no era cerrado ni anticultural sino invertebrado, pues estaba compuesto únicamente por mujeres que no sabían nada y que tuvieron vidas difíciles. Por lo tanto, no había nada. Yo fui el encargado de ser el espíritu cultural en la familia. Recuerdo el día en que compré los *Conciertos brandeburgueses*, uno de los impactos que uno puede sentir a los doce o trece años. Bueno, resultó que en casa nadie los había escuchado: eran lo absoluto, la maravilla. Lo mismo sucedió con el cine. Con mi madre y mi abuela íbamos del brazo a ver los films de Mizoguchi al cine Studio Bertrand, que luego desapareció. Yo confiaba totalmente en los *Cahiers*, que calificaban a esas películas de geniales. Nos veo llegar tarde un domingo, el día de salida: nos habíamos equivocado de subterráneo y los títulos de los *Cuentos de la luna pálida* ya desfilaban en la pantalla... Me invadió un terror sagrado. Lo que viví entonces no era trivial y explica por qué siempre me sentí obligado a ser mi propio educador: nadie había ocupado ese lugar en mi vida y tampoco permití que nadie lo ocupara después.

¿Tu madre o tu abuela jamás pensaron en una apuesta o un ascenso social, en el hecho de que llegarías lejos?

Creo que no. Estaban orgullosas de que existiera y seguras de que estudiaría. Estudiar era la línea de demarcación: de ese modo yo formaba parte del mundo deseable, del mundo que el pueblo deseaba.

¿Pero nadie hablaba de una futura profesión?

No creo que mi madre haya tenido planes para mí. Incluso creo recordar que decía que los oficios manuales eran excelentes y que yo podría ser carpintero. Hace un tiempo se lo mencioné, y eso la molestó al punto de decir "¡Pero no! ¡Yo quería que fueras abogado!" Recuerdo a un maestro de delan-

tal gris, el sublime señor Dumick, que la citó en la escuela para decirle que era preciso que su hijo fuera al liceo. Mi madre estaba tan satisfecha de mi existencia, mi familia estaba tan contenta de tener finalmente un varoncito educado, parecido a su padre y que era el emblema de algo en cierto modo maravilloso, que ni siquiera se les pasó por la cabeza la sombra de un proyecto para mi futuro. Eso explica sin duda por qué nunca tuve planes ni ambiciones. Mi despreocupación era absoluta pues, al nacer, había cumplido con mi función esencial: que mi familia estuviera contentísima de verme llegar a la Tierra. Fui un niño muy pobre pero también increíblemente mimado. Más tarde comprendí que eso me hacía las cosas más difíciles, ya que siempre era necesario que inventara la pregunta para dar la respuesta. Tuve que crear el concepto de Cultura en casa. Pero no podía ser la cultura burguesa, sino la del mundo entero, la que atravesaba por ejemplo la *Historia del cine* de Georges Sadoul, el único libro que, a pesar de sus estupideces y errores, me hizo soñar con el cine. La cultura no es lo que me ofrece la sociedad —quizá sea la diferencia fundamental entre tú y yo—, sino lo que me ofrece el mundo. Después estuvo el cine. De ninguna manera podía permitir que la cultura me dejara al margen de ese mundo junto al cual había nacido. La sociedad burguesa siempre fue el enemigo, o al menos siempre desconfié de ella ("no son amigos", como dicen los personajes de Renoir). Incluso antes del amor por el cine, ya pensaba que no habría cultura sin la promesa de una civilización total, en todos los sentidos y en todos los tiempos, en la cual yo podría ser mi propio educador, aquel que descubre las preguntas al mismo tiempo que las respuestas. Cuando comencé a leer con pasión *Arts*, el semanario que dirigía André Parinaud, a veces hacía pequeños cuadros sinópticos como en la Pléiade, con columnas: pintura, literatura, música, cine. Catalogaba las informaciones que encontraba en *Arts* de un modo bizantino. Es increíble que

me haya desarrollado a tal punto fuera de lo simbólico, y me sorprende que solo me haya convertido en un perverso inofensivo y no en un gran criminal. Al haberme beneficiado con un imaginario edípico incestuoso, era lógico que luego buscara aquello que establece las leyes, que establece la fe. Incluso fui doblemente incestuoso, ya que mi abuela tenía una gran autoridad sobre mi madre, una autoridad existencial. Todo se arreglaba y se negociaba entre mujeres: era una tribu muy consciente de no ser como los vecinos (el concepto de vecinos era el afuera absoluto).

Recuerdo que comenzaste a ganarte la vida bastante tarde, cuando empezamos a trabajar juntos en los Cahiers, *a principios de los setenta. ¿Cómo te las arreglabas antes?*

Estaba becado y vivía en la casa de mi madre, un poco como en un hotel. Durante mucho tiempo ella me dio dinero, muy poco, pero después dejó de hacerlo. Me compraba la ropa en el mercado de pulgas: era la época de los sacos de terciopelo que me encantaban, no había nada mejor. Siempre pensé que los problemas económicos no arruinarían mi vida; siempre tuve placeres y deseos que podía costearme. Todo el período de la Cinemateca fue una época sin gastos: el metro, las entradas baratas, los cafés. Cuando volvía a mi casa, a las cuatro de la mañana, siempre encontraba un *cassoulet* que mi madre me había dejado. Viví sin preocuparme por el dinero. De lo contrario, jamás habría aceptado el primer salario de los *Cahiers*, un salario ridículo...

Sí, era una suma increíble.

(*Risas*) ¡Claro! Antes de entrar a *Libération*, jamás había sospechado que existían los vales. Siempre había viajado a mis expensas, incluso en la época de los *Cahiers*. Los vales me pare-

cían tan maravillosos que nunca abusé de ellos: eran como un milagro, una gentileza caída del cielo. Muchas veces vuelvo a pensar en la cuestión de la cultura, en esa especie de ideal cultural que perdió su inocencia, porque hoy corre el riesgo de plantearse nuevamente. Hay una experiencia que comparto con Jean-Claude Biette, por ejemplo: como muchos niños del pueblo, ambos fuimos rescatados, y de no haber sido así hoy nos preguntaríamos cómo hacer para vivir en la selva de la sociedad. Pero ese hecho no me impide ver cómo todo se degradó y volvió a recomponerse, y que el bovarismo de esta cuestión puede terminar mal. Si la cultura es una promesa, consiste en experimentar las obras y no simplemente en aprender un saber. Como la postal o el mapa, la promesa siempre supera lo que vas a vivir realmente. Siempre tuve una sensación de impostura, por ejemplo, al mirar un libro de reproducciones de pinturas con el único propósito de jactarme en un ambiente que terminé frecuentando y en el que no es posible admitir que simplemente hemos olvidado mirar los originales. En el fondo, siempre pensé que esa promesa consistía en nombres propios, pues los nombres propios eran la promesa de experiencias, vividas o no, y que todo eso terminaría circulando por un mundo que no quería ver. Se trata de un problema de fe: cuando la gente era más religiosa, no se le planteaba la cuestión de la realidad ni la de aportar pruebas. Era posible la hipocresía absoluta. A partir de Flaubert, la cultura permitió algo similar, ciertas imposturas. Es uno de los motivos por los que me atraen mucho las películas de los Straub, no tanto por el terror sino por la admiración ante alguien que dice "avanzaremos paso a paso, tomando a las personas allí donde se encuentren".

En la cultura, se avanza a pie.

Sí, se avanza a pie, con las sandalias de Jean-Marie Straub... Habría un estado de la audición que se puede describir, aunque no sea muy brillante. Habría un estado de la audición, un estado de la visión, un estado del cuerpo humano, un estado de los textos... Todo se describiría sin impostura y el cine permitiría dar un paso en esta dirección. Eso es lo que generalmente recuerdo cuando pienso en Straub.

Como si privilegiaras una forma de materialismo antiguo...

Sí, o de sensualismo. Del cine de Straub y Huillet, habría que conservar el sensualismo y dejar de lado el comunismo. De todos sus films, mi preferido es el Pavese, *Della nube alla resistenza*, el que más me convence respecto de los dioses antiguos, tema del que ignoro bastantes cosas. Luego viene *Moisés y Aarón*: una rama judía y la otra griega, y los cristianos que hicieron la síntesis. Sin duda tienen razón al pensar que la cultura se vincula con las dos y que nuestro destino es llevar a cuestas ese vaivén. Si el cine de los Straub desempeñó para nosotros el papel de superyó, fue también por una razón pedagógica: son los profesores geniales que nos hubiera gustado tener o ser, que permiten una experiencia humana real con objetos audiovisuales, una experiencia que hay que hacer paso a paso y con mucho rigor. Hace veinte años, Straub y Huillet denunciaban a los rufianes de la cultura, lo que tú haces hoy al hablarme de la televisión y de su derecho de pernada generalizado; la situación es la misma y no solo sigue vigente sino que además se ha agravado. Los trabajadores de la cultura y los circuitos de difusión ejercen un derecho de pernada sin siquiera saberlo.

Respecto de mi origen glorioso en la cultura, de mi autoelección entre los *Conciertos brandeburgueses* y los impresionistas, estoy obligado a decir que, en determinado momento, di vuelta la página. ¿Por qué elegí el cine si más bien estaba hecho para ser profesor de letras? En el cine de los años sesenta, ¿no existía aún la idea genial de una cultura clandesti-

na dentro de la gran cultura en la que el cine ya había entrado? Una vez más, tenía que evitar la sociedad o, mejor, deseaba atravesarla a partir de una de sus grandes producciones populares pero totalmente subestimada. Era eso: elegir los westerns norteamericanos, el burlesque o todo aquello que se considera parte de la cultura popular y ponerlos en su verdadero lugar, es decir muy alto. Era hablar de *Más allá de la duda* citando a Heidegger. Era Rohmer escribiendo sobre Hitchcock —en esa época considerado como un mercachifle— citando a Kierkegaard. Yo aposté a ese doble desafío: por un lado, reconocer en el cine una esencia popular y, por el otro, un devenir ilimitado hacia las cimas de la cultura. Y no hubiera podido realizar esa apuesta ni con la ópera ni con el teatro.

¿Qué piensas de la hipótesis —formulada por otros— según la cual el cine reúne en una sola todas las demás artes, proponiendo el mejor punto de vista posible?

Se trata de una idea que me es ajena, nunca adherí a ella teóricamente. Recuerdo un artículo de Luc Moullet que decía "el cine nos cultiva". Hoy podríamos decir lo mismo de la televisión, aunque no nos lleva tan lejos. Para mí, se trata más bien de ver los films de Welles antes de leer a Shakespeare, de ver *The Tarnished Angels* antes de haber leído a Faulkner: hacerse una cultura a través de los ámbitos que el cine podía atravesar, los libros adaptados, etcétera.

El cine que hiciera posible y prosaica esa gran promesa cultural.

Es por eso que me parece hermoso y extraño el amor por el cine en el siglo XX. Es una verdadera paradoja. Cuando comencé a ser cinéfilo, estaba totalmente del lado de la vanguardia, incluso de la más antiburguesa, de manera sistemática,

sin tener en cuenta el placer o el interés personal. Jamás frecuenté el Domaine musical, pero los nombres de John Cage o Elliot Carter estaban grabados en mí sin estar familiarizado con esa música que no escuchaba (que olvidaba verificar). Por lo tanto, estábamos a favor de la vanguardia en todo, salvo en el cine. Y eso no cambió. No me gusta especialmente el cine experimental, aunque creo que tiene cosas interesantes. Siempre adoré a los marginales, a los cineastas que trabajan en su rincón, y en ese sentido no cambié. El underground norteamericano, que no tiene ninguna relación con Hollywood, prácticamente no existió para mí, y no estoy orgulloso de ello. Pero, a mi juicio, el cine era otra cosa, no consistía en identificarse con ese aislamiento altanero, alejado de todo, en el que ya no se le exige nada a la imaginación. Esto explica los vaivenes en la historia de los *Cahiers*, entre Rohmer-Douchet de un lado, y Rivette-Labarthe del otro. Estos últimos tienen razón desde un punto de vista histórico: hay que abrirse a la vanguardia. Solo que el cine prolonga, durante mucho tiempo y de manera inesperada, algo del siglo XIX. Y lo hace porque generaciones enteras favorecieron esa prolongación. Se necesitó tiempo para que los códigos narrativos del siglo XIX se agotaran, llámense melodrama, vodevil o circo. En Francia, el cabaret se agota definitivamente con *Playtime*, en los Estados Unidos quizá con Woody Allen. De todos modos, se trata de algo muy reciente. En este sentido, Schefer tiene razón cuando dice que el cine despierta en nosotros al hombre antiguo. Por otra parte, el amor por el cine ahora, mientras estamos hablando del tema, aparece como una especie de patriotismo defensivo: no queremos que algo desaparezca. Es como si la memoria del siglo XIX y de todo el XX estuviera encerrada en el cine y no en otra parte, y se nos hubiera encomendado la tarea de no perder el hilo, sabiendo que algo está por romperse, que está allí y que todavía no logramos identificarlo.

Según esa lógica, la cinefilia sería la forma cultural con la que intentamos prolongar lo más posible ese estado del cine como arte popular, pero que todavía no se sabe arte. ¿La cinefilia sería defensiva por naturaleza y, digámoslo de una vez, arcaica?

El cine era lo que me permitía pertenecer a mi clase, que no era tanto una clase como un estatus: los pobres. Así de simple. Estaban los pobres y los ricos; nosotros éramos los pobres, es decir, los pequeños. Mi abuela tenía el arte formidable de reírse de todo eso. No se trata de autocompasión sino de un sentimiento alegre y bastante irónico de ser pequeños y de gozar de los beneficios del orgullo: arreglarnos solos, no deber nada a nadie. El cine nos permitía encontrarnos y sacar partido de todo, evitar la sociedad robándole una de sus producciones populares sin compartirla con ella, guardándola solo para nosotros. Esto explica que haya una internacional cinéfila: nos adaptamos fácilmente a la producción popular norteamericana sin ser norteamericanos. Es algo nuestro, al igual que el jazz, aunque esta afirmación no se sostenga (no somos negros...); pero poco importa, si me quitan a Billie Holiday, también me quitan la base sobre la que pudo existir todo el resto. Y, ante ese deseo, el enemigo es siempre el mismo: los "Monsieur Homais", los que no creen o creen saber. Es simple: el ser humano produce obras y nosotros hacemos lo que tenemos que hacer: usarlas para nuestro beneficio. Esa sensación fue muy fuerte con respecto al cine, en una época en que el cine francés estaba desacreditado por no haber producido formas menores dignas (francamente, dudo de que haya que rescatar a Noël-Noël o a Yves Deniaud).

Quizás el gran cine francés era bastante aristocrático en su esencia. Renoir, Bresson, Ophüls o Tati son cineastas bastante alejados de la pequeña burguesía.

En el caso del cine francés, siempre tomé partido por los aristócratas, como si, en términos de clases, los ideales democráticos pertenecieran a Estados Unidos o a Italia. Siempre vimos en Italia la virtud de la emoción popular —e incluso populachera— pero sostenida con una increíble buena voluntad. Lo mismo se aplica a Estados Unidos. Como el cine solo alentaba en mí la parte aristocrática, compuesta por cineastas capaces de oponerse, me gustaba que todo eso no existiera en versión francesa. La aristocracia era una manera de decir no, con mucha fuerza como en el caso de Bresson en *Les Dames du bois de Boulogne*, con mucho dolor como en el cine de Grémillon, o dándose a la fuga como en el caso de Renoir. Pero jamás me reconcilié con el ronroneo normal del cine francés. Me gusta este país pero hay algo que no funcionó. Tal vez simplemente porque mi padre no era francés.

Cine y comunismo: alegato por una contrasociedad

Cuando hablas de pobres y ricos, estamos lejos de las clases sociales de la retórica marxista. Ahora bien: el marxismo fue una figura impuesta en los Cahiers *cuando ya formabas parte de la revista. Y, en el fondo, cuanto más te conozco, menos comprendo que hayas adherido a ese momento político posterior al 68 y a ese lenguaje que no te pertenece y que en aquel entonces se apoderó de la revista. ¿Cómo reconstruyes hoy ese episodio, que duró algunos años?*

Yo no tenía ningún tipo de cultura política, ni crecí bajo ninguna influencia filosófica, intelectual o religiosa, y lo que dije sobre la cultura que lo abarcaba todo, en cierto sentido me

preservó de todo eso durante mucho tiempo. Era algo que no nos concernía, no nos preocupaba, no nos afectaba. Pero en cuanto hubo una politización real, el modelo ideológico fue el marxismo, como si este nos hubiera impregnado debido a la época en que vivíamos. Pienso que todos adherimos a él —yo incluido— de una forma más salvaje, más total de lo que creímos. Eran los restos todavía vitales de un modo de pensar que poseía una gran virtud: tener respuestas para todo. Lo que me gustó del marxismo fue ese pensamiento que podía decir algo de la esencia, de los fines y del ser de las cosas, pero que resultaba enigmático en cuanto al conocimiento de los procesos. Me avergüenza decirlo, pero me gustaba cierta literatura marxista-leninista extremadamente dogmática, que leímos y publicamos, porque contenía la idea de un saber acerca de los fines y de nuestra identidad. Me fascinaba la idea de que, siempre que se participa en una discusión, está esa experiencia de lucha contra el enemigo, de posible retorno crítico, de análisis de un proceso. Esto se relaciona con lo que dije a propósito del caminante: no querer que todo el paisaje se revele de inmediato, dejarlo para más tarde y detenerse a pensar, en cambio, cómo se va hacia una imagen o hacia un paisaje. Otra vez la historia del travelling de *Kapo*: ¿cómo ir hacia una imagen? Aun en el terreno totalmente árido de una teoría casi teratológica, una especie de dialéctica loca en la cual es posible incluir la no doctrina en el proceso de adoctrinamiento, yo pensaba encontrar aquello que me proporcionaba cierta erección intelectual. Admiraba a los que eran capaces de hacer balances, críticas o autocríticas; me parecían tan serios, patéticos y ridículos que llegué a pensar que un día haríamos comedias sobre ellos. Lamentablemente, ese momento nunca llegó, salvo con Nanni Moretti. Había una especie de extravagancia absolutamente siniestra en la manera de pensar la contradicción por sí misma, y pensarla de una manera tan retórica, precisa y detallada que, finalmente, la parte puesta en duda se volvía más importante

que la parte de creencia, de dogma o de vulgata. Podemos decirlo en otras palabras: Dios escribe derecho con líneas curvas. Esas discusiones nunca cuestionaban los fines últimos pero ofrecían el goce de la contradicción, convertida casi en un hecho erótico. Recordarás que en nuestro texto de ruptura con la línea anterior de los *Cahiers*,[1] hice alusión a la Edad Media diciendo que algunas personas habían abusado de los sofismas en las *disputatio*. Solo nuestra ignorancia de la historia nos hizo creer en esa época que habíamos inventado algo. Es una tradición consagrada que la gente conoce muy bien. Pero nunca creí en la parte escatológica del marxismo, es decir, en el dorado porvenir o en la liberación del hombre, no por haber analizado los pro y los contra ni por pensar que el hombre es malvado, sino porque es un ámbito que no me interesa en absoluto. En el transcurso del tiempo descubrí en mí una falta total de imaginación que explica esa mezcla de excesiva seriedad y excesiva despreocupación, que yo sólo crea en el surgimiento fenomenológico de las cosas y que eso me satisfaga plenamente: después de la lluvia viene el sol, después del sol viene la lluvia. Quizá sea una forma de estoicismo, pero ya de pequeño, cuando en el catecismo nos hablaban del Paraíso, me indignaba que pudieran recurrir a fábulas tan infantiles cuando era obvio que la eventual dignidad de la esencia humana no residía allí sino en hacer el bien sin esperar recompensa. Se trataba de una vieja indignación contra la idea de un comercio entre la vida concreta, aquí y ahora, y una promesa que nunca me interesó. Lo que me salvó de la religión fue simplemente la convicción de que el otro mundo es éste, y no el que la gente dice soñar o desear, los otros mundos de los que habla Nietzsche —quien tampoco creía en ellos—, los mundos

[1] Serge Daney y Serge Toubiana, "Les *Cahiers* aujourd'hui", *Cahiers du cinéma* Nº 250, marzo de 1974.

mejores o el dorado porvenir, el paraíso terrenal... Tales discursos siempre me parecieron patéticos y vergonzosos. Quizá se deba a que tengo la sensación de haber sido rescatado a último momento en este mundo; por lo tanto, este mundo existe y está del lado de la razón. Solo se necesita hacer un buen papel sin entregarse demasiado, pero eso ya es el otro mundo. Si bien las historias de las promesas que deben cumplirse en la Tierra o en el más allá nunca me interesaron, quería compartir con los otros el placer del proceso en curso, el de estar allí y ver cómo pensar la realidad. Eso no tiene nada que ver con la filosofía marxista, porque no soy en absoluto un filósofo. Además, había otra cosa que me intrigaba en el marxismo y era el sentido de la historia. El marxismo mantenía, absolutamente trágico y vivo, un sentido de la historia que siempre me apasionó: el de mi propia historia, de lo que faltaba en ella, el de la historia de Francia, de ese litigio jamás resuelto con Francia. El marxismo implicaba un romanticismo que me gustaba mucho.

Adheriste al marxismo en la misma época en que los Cahiers *se lo imponían a sí mismos.*

Cuando miro fríamente mi pasado político, lo encuentro bastante lógico respecto de mi vida posterior. No estoy muy orgulloso de él porque en cierto momento la despreocupación y la frivolidad fueron un poco lejos. Comprendo las razones subjetivas, pero es preciso decir que la gente de los *Cahiers* se politizó de manera colectiva. Se trata más bien de la derrota y el desastre de un grupo, y antes de reconocer mi parte de responsabilidad, diría que debíamos sentirnos muy mal en esa época, tanto individual como colectivamente, para insistir en la necesidad de adherir al grupo y de acompañarlo en una vía muerta. Porque se trataba claramente de una vía muerta: ¿cómo podíamos creer en eso? Jamás pensé ni esperé que condu-

jera a alguna parte; ¡habría sido terrible que triunfara nuestra línea de acción! En mi caso, no se trataba de lucidez, sino de una verdadera duplicidad, de una adhesión acrítica a todo lo que era político —sí a China, no a la URSS, no al partido comunista—, pero fundamentalmente ¡con la condición de que no sucediera! Veo en todo eso el deterioro de algo que ya estaba presente en los *Cahiers*, al principio para bien y luego no tanto. Diría que el comunismo, como el cine, es la promesa de una contrasociedad, es una contrasociedad dentro de la sociedad, que se cree superior, que la desprecia, que niega la sociedad y se considera portadora de lo que la sociedad no reconoce o combate, con la idea de que un día, más tarde, siempre más tarde, sucederá lo que debe suceder. De todos modos, esa contrasociedad tiene la ventaja de ser una sociedad; creo que, en mi elección de los *Cahiers*, en el hecho de asumir esa manera de ser cinéfilo, en la voluntad de estar en la historia (la historia gloriosa y reciente de la Nouvelle Vague que la revista representaba), existía la voluntad de formar parte de una contrasociedad con todas las ventajas de una sociedad, con sus amistades, sus pasiones y sus rupturas. En todo caso, aposté al tronco común entre cine y comunismo. Trascender los nacionalismos y prometer: el cine prometía el acceso a un mundo sin diferencias, el de los hombres, el de todos los hombres, mientras que el comunismo prometía una liberación gradual de la especie humana. Mientras tanto, había una contrasociedad heroica, sacrificada, valiente y desinteresada que estaba dispuesta a todo, incluso a mentir en nombre de la verdad obligatoria. Volvemos así al discurso habitual sobre el mundo y la sociedad. Cuando hablo del mundo, algo se abre en mí (en el sentido de Heidegger o de Merleau-Ponty); cuando hablo de sociedad, ese algo se cierra. El cine no pertenecía al ámbito de la sociedad y el comunismo tampoco. Ambos, que hicieron la historia de este siglo, tenían esa característica en común, y el marxismo era la herramienta disciplinaria. Pa-

ra aquellos que tomaban en serio las ideas y tenían un espíritu sistemático, el marxismo resultaba bastante excitante, un ejercicio cotidiano de dialéctica, como lo mostraba la película de Godard-Gorin, *Luttes en Italie*. Había algo helado pero grandioso en ese jansenismo de la contradicción, una contradicción reducida a sí misma. Esto remite sin duda a Straub y Godard, pero recuerdo haber tenido la clara impresión de que los Straub deseaban un cierto tipo de poder político del cual serían las primeras víctimas. Sin embargo, no parecía importarles debido a una especie de masoquismo que —como siempre— tiene su parte positiva de goce, que provenía de la posibilidad de ver cómo la dialéctica de la naturaleza y la de los hombres se creaba ante nuestros ojos, una especie de sueño que nadie persiguió tanto como Straub y Godard. Ambos tienen en común el inspirarse, como artistas, en el materialismo y tropezar con el milagro. En esa época, los cineastas que contaban para nosotros y que siguen siendo importantes (agregaría a Robert Kramer) estaban trastornados por esa locura que me parece peligrosa, porque es peligroso concebir los procesos únicamente como fines en sí mismos. Eso nos acercaba a la ciencia (como en el caso de Godard), en la que ya no hay diferencia entre un hombre y una mujer, una célula y otra. Había en nosotros un sentimiento masoquista, no muy brillante, que se alimentaba de la fantasía de estrangular al Arte para acercarnos a la ciencia o a la mística. Sí, estrangular toda veleidad artística que pudiera haber en nosotros. Es un balance bastante duro, lo sé, pero pienso que ninguno tenía verdaderos deseos artísticos o pulsiones lo suficientemente fuertes como para utilizarlas y huir de todo eso. Preferimos balancearnos de manera siniestra en algo cercano al sacrificio que nos llevaría a desaparecer como grupo y como individuos, en lugar de correr el peligro de revelarnos como artistas inferiores a aquellos que nos precedieron. Porque hay que decir que los maestros del pasado nos habían aplastado un poco.

Toda esta historia tiene aspectos un poco indignos, como un film de los hermanos Taviani. No discuto la elección —bastante barroca a mi juicio— de China; lo que lamento es que hayamos pasado por alto el fascismo puro: la Gran Revolución Cultural Proletaria. El problema es que haberlo aceptado nos impide dar lecciones de moral a los otros. Por honestidad conmigo mismo, jamás olvidaré hasta qué punto a veces predominaban mis intereses neuróticos y la debilidad pasajera de mi yo, como si hubiera abusado de la extraña actitud —de la que hablé antes— que tenía respecto del cine, del mundo, de los otros. En un momento dado, el precio a pagar es muy alto. Yo lo pagué haciendo los *Cahiers*... No es difícil comprender, en una escala mucho mayor, cómo personas inteligentes, intelectuales de primer nivel, prefirieron el goce personal, más bien masoquista, al ejercicio de un mínimo de sentido común. Considero que mi politización fue frívola pero al mismo tiempo inevitable por la forma en que se produjo. Yo era tan marginal que integrar una banda de marginales sublimes no me creaba ningún problema; me satisfacía más que una posible reconciliación con mi época. Y además, como viajero, la China me hacía soñar. Soñaba literalmente con ella: me veía en avión rumbo a China y mi corazón palpitaba. Cuando fui por primera vez, en 1980, tuve la sensación, ridícula pero real, de que era el único de los *Cahiers* que había ido a disculparse, como si mi visita quisiera decir "les pido disculpas".

Durante ese período de los setenta, el "nosotros" prevalece en tu discurso y en tus escritos, un nosotros vagamente sacrificial. Digamos que no era tu estilo...

Era un horror, un superyó, una gratificación carente de valor, todo eso junto. Si no hubiera tenido alguien con quien hablar todos los días, no habría resistido ni una semana. Y ese alguien eras tú. En esa época ya era un charlatán y la so-

ledad me habría destruido. No sé calcular y soy un pésimo manipulador, así que el único poder que me queda es hablar y siempre hablo demasiado. Hoy gozo de las ventajas de ese "demasiado", pero sigo diciendo demasiado, sin desconfiar jamás de nadie. Aprendí haciendo primero y pensando después. En esa época hacíamos un número de la revista tras otro, ajustando la mira. Durante cinco años seguí ajustando la mira, no muy bruscamente porque podía producirse un cortocircuito, ni muy lentamente porque podíamos hundirnos. Siempre el mismo procedimiento: ¿a qué velocidad nos curamos? Aunque salí un poco exangüe de todo eso, pienso que la velocidad era la correcta. Cada nuevo número de los *Cahiers* liberaba algo, y las palabras resurgían poco a poco: "Arte", "cuerpo", "fascinación"... Después, nuestro propio itinerario se volvió interesante. Así, sin darme cuenta, comportándome como quien espera encontrar una cierta verdad en el camino, me convertí en periodista. Entonces traté de liberarme de la pura gestión del cine-cine, sin lamentarlo.

De la experiencia de los Cahiers *a la de* Libération

¿Tienes un ideal de fraternidad? Tanto en los Cahiers *primero, como en* Libération *después, en el fondo siempre buscaste ese tipo de relación con los que te rodeaban.*

Sí, y lo reproduje en *Libé*, con un poco más de éxito y sin duda con más autoridad. Aunque lo descubrí tarde, siempre tuve el deseo o el ideal de formar parte de un grupo de egos o de personalidades fuertes y diferentes, unidas por una misma creencia o por el hecho de tener los mismos enemigos. En ese

deseo hay algo del sueño de una contrasociedad comunista: cada oveja con su pareja. Pero, como soy un individualista furioso, también necesitaba que cada uno fuera totalmente singular en su vida, incluyendo su vida privada. En los *Cahiers* no nos unía tanto la amistad como una creencia. Perseguí esa utopía, que nunca llegó, hasta que en cierto momento descubrí que yo era más importante que ella. Para que el barco no se hundiera, me convertí en timonel, con todos los problemas que eso implicaba. Lo hacía por mí, para salvar mi pellejo. Pero salvarme significaba salvar a los *Cahiers*. Cuando dejé la revista, a los treinta y cinco años, tuve la crisis más importante de mi vida, la violenta sensación de haber desperdiciado mi vida, de no existir o de haberme olvidado totalmente de existir a fuerza de permanecer entre dos aguas. No sé si lo recuerdas, pero hubo dos momentos en mi vida en que tuve vergüenza de dejarme dominar por tonterías. La primera vez fue cuando Louis Marcorelles (a quien no quería y que no me quería) no se dignó a citar nuestros nombres en su artículo publicado en *Le Monde* sobre los treinta años de los *Cahiers*. En esa ocasión pensé que mi nombre jamás aparecería en *Le Monde*, ese diario que representa la sociedad civil, y eso me retrotrajo al nacimiento ilegítimo, a la bastardía. La segunda vez fue el caso Berri, el año pasado, a propósito de *Uranus*. El lema "Todos para uno y uno para todos" recibió un golpe mortal... Yo esperaba que, como en las películas, todos mis amigos se acercaran y dejaran sus propios asuntos para decirme "¿Qué significa todo esto? Vamos a romperle la cara al que trató mal a nuestro amigo". No era algo grave en sí mismo, pero nadie se acercó. Hoy, si no tuviera esta enfermedad, les hubiera hecho la cruz a todos, aun a riesgo de quedarme más solo todavía. Tal vez soy lo bastante fuerte como para estar solo. Llega el día en que uno comprende que cada cual salva su pellejo: es la verdadera esencia de las personas. Ese ideal basado en *Los tres mosqueteros* es mi conciencia política. Política en la medida en que es el

sueño de una alianza entre personas diferentes. A partir del 68, los derechos del individuo pasaron abruptamente a un primer plano, y el ideal ya no consistía en aliarse con gente parecida a uno en todo, sino en aprender a hacer alianzas más refinadas, basadas en ideales transversales. Esa fue la grandeza de los años setenta, tanto en lo ideológico como en las costumbres, una grandeza un poco ávida que excedió los límites.

¿Podríamos volver a ese momento en que hubo que salvar a los Cahiers du cinéma? *¿Cómo ves, a la distancia, ese período?*

Me hago cargo de los *Cahiers* en 1973-1974, en el momento crucial de la década: la crisis petrolera, el final de los gloriosos sesenta, el boom publicitario, la entrada de los Khmers rojos en Phnom Penh, el fin de la guerra de Vietnam, Soljenitsin, la muerte de Pasolini, *La última mujer* de Ferreri, *Numéro deux* de Godard, *La maman et la putain* de Jean Eustache... Comprendíamos que resultaba cada vez más difícil avanzar en la experimentación, que la era del entusiasmo vanguardista había terminado. Por lo tanto, esa desposesión no era solo mía o de los *Cahiers*. Hay cosas que, vistas hoy, conservan cierta aspereza y descaro, lo cual nos permite discernir mejor ese momento, con una actitud distinta y con más simpatía. El balance de esos años pasados en los *Cahiers* no es extraordinario. Pensaba que al trabajar en la revista heredaríamos una tradición prestigiosa y que nosotros mismos nos volveríamos prestigiosos. Pero, en realidad, hicimos bastantes estupideces para destacarnos. Casi hundimos el barco. Después lo sacamos a flote con valentía y la revista sobrevivió. La paradoja es que todo aquello que de algún modo no logré hacer en los *Cahiers* lo realicé luego en *Libération*, que fue el reverso positivo de todo ese arduo trabajo. Pero era necesario que pasara por la autoiniciación de los *Cahiers* para darme cuenta de que... Es como cuando una pesadilla, un mal sueño se disipa y nos preguntamos por qué pasó la tormenta. Muy pronto me di cuenta de que era más fácil escribir "yo" en *Libération* y, sobre todo, de que mi escritura estaba totalmente atrasada. Así emergió todo lo que debí haber escrito en los diez años anteriores. También debo decir que logré formar una sección de cine que era un 80% homosexual, lo que cambiaba por completo las cosas.

Los pudorosos Cahiers...

Sí, desencarnados. Hubo una especie de *come out*. En *Libération* viví un período extraordinario; todo se hacía en un caos indescriptible, pero podía transmitir mis ideas, mi concepción del tratamiento cinematográfico. Es un buen recuerdo para todo el mundo y eso duró algunos años. Pero ya no existía ese ideal de fraternidad, sino algo mucho más incontrolable porque la gente tenía una personalidad demasiado singular.

Pero tenían la suerte de no contar con una verdadera historia...

Los que empezaban no tenían historia.

Bueno, no había duelo, contrariamente a los Cahiers.

Sí, todavía no había duelo sino una hermosa vitalidad. Era un lugar sumamente vital para personas como Michel Cressole, Hélène Hazera o Guy Hocquenghem, que continuaban impávidos sus actividades de militancia cultural, feroz y provocadora. Y el diario los apoyaba. Yo agregué la cinefilia seria, pero escrita sin mucha seriedad.

En suma, tomaste la palabra "liberación" al pie de la letra.

Sí, fue mi liberación. Como en los cuentos infantiles, todo sucedió muy rápidamente. Al principio no me sentía nada

bien, y quince días más tarde todo andaba sobre rieles. Lo esencial fue que eso contribuyó a reunir a los pocos cinéfilos parisinos que quedaban, que estaban contentos de que alguien siguiera representándolos en su diario. Fueron cinco o seis años hermosos, en los que trabajé mucho más que en los *Cahiers*. Porque en los *Cahiers* no hacíamos gran cosa: éramos trabajados (al menos yo no hacía gran cosa). En *Libération*, además del *timing*, aprendí a apreciar las limitaciones del presente: un diario perfecto no tiene ningún sentido, el diario es irregular por definición, pero con la promesa de ser mejor al día siguiente. Sigo creyendo en la idea de la irregularidad de la vida, en una especie de meteorología ligada a los procesos: el sol y las nubes. Como en el cine de Renoir, esperamos, en cuadros pequeños o grandes, pero esperamos. Ese es el motivo por el cual me sorprendió sentirme cómodo en un diario, y me sorprendió porque jamás había pensado que un día estaría relacionado con el periodismo. Pero hoy creo que se trataba de otra faceta de esa misma exigencia de caminante, la exigencia de alguien que solo cuenta consigo mismo, que solo tiene su cuerpo y que, mientras no lo toquen ni lo golpeen, va a donde quiere, porque es un placer absoluto ir a donde uno quiere. Recuerdo un viaje que hice a Cuba: necesité una tarde entera para tomar un café con un muchacho, había que engañar, distraer a tres policías, fingir que no nos conocíamos. No hacían falta pruebas contundentes para saber que Castro encerraba y torturaba a la gente, ya que tomar un café con un cubano era casi imposible. Ahora bien, para mí no existe libertad más esencial que la de ir a donde uno quiere, al café elegido, sin permitir que a uno le impongan nada. Aun en los momentos de neurosis más negra, esa libertad es sagrada. Si se respetaran más las libertades esenciales, si los comunistas no se hubieran ocupado de buscar el sentido de la vida en lugar de la vida misma, habrían rechazado esa estupidez de inmediato, apelando al simple principio de

que un país en donde no se puede tomar un café con quien uno desea no es libre y no vale la pena defenderlo.

Hay algo fundamental que quiero decir porque es universal y me protegió, durante toda mi vida, de las verdaderas derrotas y de los verdaderos naufragios, algo que me permitió nadar, como *Thomas l'Obscur* de Blanchot, no en el medio de la piscina sino... Es un sentimiento de protección que tuve desde la infancia, la certeza de que cada experiencia pertenece absolutamente al que la vivió. Esa experiencia puede ser trivial o apasionante, pero nadie nos la puede quitar, es inalienable. Aunque no hiciera nada interesante, ese sentimiento jamás me abandonó: no vivía las mismas experiencias que los otros en el mismo momento. Lo esencial es preservar la riqueza de esa vivencia, no desvalorizarla, pues es nuestro único bien. Y si estamos profundamente convencidos de ello, nos salvamos de la envidia, de los celos, del resentimiento y del fascismo, cosas que hacen la vida imposible. Quizá mi santidad consista en ser impermeable a la envidia. Lo único que me interesa es comprender cómo los otros se las arreglan, conocer sus criterios de juicio, los problemas que deben afrontar, sus ambiciones, y a qué conduce todo eso. Es algo que tú y yo tenemos en común y que nos une: los dos nos preguntamos cuál es el motor del individuo, del sujeto. Esa especie de comadreo teórico me interesa muchísimo, porque la fuerza del cine consistió precisamente en ofrecernos un acceso magnífico a experiencias distintas de las nuestras; nos permitió compartir —al menos por unos segundos— algo muy diferente. Y lo que tenemos en común son, justamente, esos segundos. Le estoy muy agradecido al cine porque realizó un sueño que tenía desde la infancia: lo que hago ahora, en este preciso momento, soy el único en hacerlo, en verlo y en tener conciencia de ello. Y si hay que luchar contra la ideología cristiana es porque le quita al individuo esa protección mínima, la idea de que únicamente existen las experiencias que vivi-

mos y que solo nosotros las vivimos. La historia del siglo, con todos sus horrores, es también la de quienes no vieron, la de quienes no confiaron en lo que veían ni en lo que escuchaban, y eso se pagó con millones de muertos. Eso no basta, no impide que seamos engañados o ilusionados, pero es bueno recordar las palabras de un Godard entristecido cuando, en sus *Histoire(s) du cinéma*, pregunta: "¿No podemos mirar por última vez lo que la gente no pudo o no quiso ver, y lo que produjo ese rechazo?" Ese lado positivo del egoísmo nos remite al materialismo antiguo. El otro lado es religioso y yo también lo soy en parte: la gente necesita mediadores, barqueros, sacerdotes, aun sabiendo que entre ellos puede haber crápulas. En ciertos momentos necesitamos a alguien, pues no podemos ser árbitros de nuestro propio goce.

Tal vez pasaste de la condición de sacerdote frustrado en los Cahiers *a la de barquero en la actualidad, es decir, alguien que permite que otros se unan a una experiencia histórica, la cinefilia, para reconocerse en ella y encontrar su propio espacio.*

Bueno, sí... Al final de mi vida me volví una especie de gurú, alguien a quien las personas visitan en secreto para recuperar la belleza... Deseé tanto serlo que logré que sucediera, pero solo satisface una parte de mí, la del caminante clandestino, y sofoca, en cambio, la parte del reconocimiento público. En general, la gente que viene me reconoce pero en secreto. Eso fue lo que me enojó tanto el año pasado y tú a la vez te enojabas porque eso me enojaba. Es agradable que las personas te digan en secreto que te eligieron como maestro, que te admiran o que te creen esencial, pero el día en que uno las necesita desaparecen. Es el precio que hay que pagar y yo tengo el que me merezco. Mi persona, más que mi palabra o mis escritos, representa cierta pureza en la relación con el cine, cierto rigor, y para muchos eso es muy importante, pero no tengo derecho a sentir satisfacción por ser su maestro espiritual; es una forma de comercio con la que no gano gran cosa.

Contigo siento la misma sensación que en cierta época me producía Godard: la de estar ante un amigo que admiro y escucho con placer, pero cuyo itinerario intelectual no sé muy bien cómo seguir. Tienen un aura de santidad, seductora, atractiva, pero absolutamente imposible de compartir.

Hoy comprendo perfectamente lo que Godard decía en esa época... Para nosotros mantenía intacta la idea de que *así no funcionaba...*

Y estábamos casi contentos de que así no funcionara.

Claro, estábamos contentos de que así no funcionara, pero yo no advertía hasta qué punto no funcionaba. Godard nos mostró el camino. Hoy puedo reproducir procesos intelectuales o discursos cercanos a los suyos (en fin, cercanos al Godard de esa época, porque hoy ya no sé lo que hace). En el goce de alguien como él, hay sin duda una parte que no es comunicable. Para definir a Godard, Jacques Rancière usó la palabra "passeur". El *passeur* es el que se reserva el placer de la última palabra. Por lo tanto, se crea una forma de competencia cada vez más encarnizada para ser el último. Tal vez Godard sea el último gran cineasta, y yo el último crítico que ejerció su oficio con... El orgullo de querer describir un estado terminal o una memoria legendaria es difícil de transmitir socialmente; debe de haber una especie de contradicción, de doble limitación en la que ponemos a la gente, y eso explicaría que sean absolutamente incapaces de...

Porque hay que darles tiempo para vivir su propia experiencia

hasta que sean conscientes y estén orgullosos de ella. Como eso lleva muchísimo tiempo, es más fácil remitirse a otro.

Me pregunto si ese "muchísimo" no es, al fin y al cabo, el tiempo normal. Estamos tan alienados que por más que gritemos que la ideología de la comunicación acelera todo y es un horror, no lo tenemos en cuenta. Todo lo que es transmisión se inscribe en ese orden: primero nos impregnamos de una música, luego de una lengua, luego de una voz, luego encontramos los argumentos y finalmente nos decimos "ahora comprendo, pero en realidad siempre lo comprendí".

Y eso puede llevar toda una vida.

Somos víctimas a pesar nuestro de la ideología de la comunicación que pretende que siempre se nos coloque de una forma determinada. Es un poco como el psicoanálisis: se comprende siempre, pero no tenemos acceso a lo que hemos comprendido; sabemos todo lo que hay que saber pero no tenemos acceso a ese saber. Lo que acelera el acceso es simplemente la vida. Al menos para mí siempre sucedió así: de pronto tengo la impresión de comprender cosas que no eran tan difíciles, luego de haberme esforzado durante mucho tiempo por entenderlas únicamente con la fuerza de voluntad. Cuando dejé de leer a Lacan, lo que había leído en sus libros me pareció más comprensible. No tuve el *imprimatur*, pero lo que entendí de Lacan me sirve y no me molesta que no sea ortodoxo. Recuerdo mi estadía en un gran hotel de Belgrado, el hotel Serbia, en pleno invierno, leyendo los *Escritos* sin entender nada, convencido de que tenía que estar a la altura de aquellos de los *Cahiers* que sí los habían leído. Yo no sabía nada, apenas había leído a Freud, y me veo leyendo con una regla para avanzar más despacio. Necesité unos veinte años para comprender que no era nada del otro mundo. Lamento no haber estudiado filosofía, porque con Merleau-Ponty y Heidegger me hubiera sentido a salvo... En lugar de ello, quise que el cine se encargara de mí, me salvara de la sociedad y me sumergiera en el mundo mediante procedimientos muy complicados, para terminar representando todo eso ante los otros. Lo que me sucede tiene por cierto su lógica, y el cine, mientras tanto, se convirtió en una cosa muy ambigua: cada vez más débil en la realidad y cada vez más fuerte en el patrimonio simbólico de una cultura. En cierto modo, estoy al margen de ese patrimonio, no como individuo, porque mi vida es totalmente común, sino a través de una especie de santificación de la rata de cinemateca.

Cine y televisión: ida y vuelta

Me parece que el cine remite a la metáfora del reloj de arena: el tiempo que pasa, el que ya pasó, el que queda por vivir... En el fondo, el cine tuvo un siglo para contar historias y para convertir al siglo en una parte de su historia. Por razones difíciles de explicar, tenemos la impresión de que comenzó la cuenta regresiva y ya no sabemos exactamente cuánto tiempo queda. Hoy que estás recibiendo los dividendos de ese patrimonio del que hablabas, ¿no te dan ganas de caminar en una nueva dirección, teniendo en cuenta el estado del cine?

Lo que dices me permite pasar a ese asunto de la televisión. Cuando retomé los *Cahiers*, fuimos a ver a Daniel Sibony, Paul Virilio, Pierre Legendre y Jean-Louis Schefer, pensadores más complicados y misteriosos que nosotros, y le pedí a Louis Skorecki que escribiera sobre televisión y a Jean-Paul Fargier sobre video. Yo ya era periodista y no me

satisfacía el encierro puramente cinéfilo. En *Libération* surgió la idea de crear una verdadera sección imágenes, porque en los ochenta la palabra "imagen" estaba en todas partes, positiva, alegre, seductora. Se trataba de continuar lo que habían inaugurado los *Cahiers*, porque yo no deseaba volver a ocuparme de la monotonía de una industria de la cual ya no surgiría nada importante. En este punto sigo opinando más o menos lo mismo, aunque me haya reconciliado. Busqué nuevos caminos, nuevos impulsos. La televisión, por ejemplo. La idea de la sección imágenes ponía fin al privilegio cultural del cine, que nos asqueaba (de joven, esperé demasiado de la cultura como para que no me asqueara lo culturoso). El asunto consistía en tomar muy en serio la televisión: ver sus programas, hablar bien de ella cuando era el caso, informarse sobre la evolución del video, interesarse por todo tipo de imágenes. Teníamos varias páginas a nuestra disposición para decir que tal publicidad o tal film constituían un acontecimiento, en base a una jerarquía que se improvisaba diariamente. Es una idea a la que renuncié cuando dejé de ocuparme del cine en *Libération*, pues ya no creía en su alegre ecumenismo. Hoy es necesario volver a ubicar el cine, y solo el cine, en una historia que ya no sea sincrónica sino diacrónica: de allí la idea de crear *Trafic*. Desde que la Historia desapareció, ha vuelto la preocupación por la historia: las cuestiones de la genealogía y del origen se nos vuelven a plantear de un modo más objetivo. Es verdad que la historia del cine hoy me parece apasionante, pero preferiría que se la relacionara con las pinturas rupestres de Lascaux y con la fotografía de Nadar, más que con Bernard Dufour y Jean-Cristophe Averty.[2] Hay que establecer nuevos vínculos, pues el cine, para funcionar bien, debe asociarse con diversos campos: es la idea constante del cine como arte impuro. Por otra parte, no estoy seguro de lo que significa arte impuro para Bazin, pero sé lo que significa para mí: la verdad del cine es el registro; salir del registro es salir del cine. Solo lo que se registra puede tener una historia consagrada. No hay que tener miedo de relacionar ese arte del registro con una historia más antigua de la imagen en las sociedades occidentales, pasando por la teología. No espero nada de un cine que solo se alimenta de sí mismo y que, en el mejor de los casos, conduce a las películas de Alain Corneau. Eso no es suficiente. En *Libération* quizá fui arrogante y caprichoso porque escribía con total libertad. Podría haber tenido la humildad de continuar hasta que mis artículos se convirtieran en un "caso", pero sentí que comenzaba a representar una especie de presencia simbólica y vigilante para la gente, y no estaba en mis planes transformarme en una especie de "Monsieur Cinéma".

¿Alguna vez llegaste a pensar la relación entre el cine y la televisión en términos de equivalencia? Es decir que, como el Hollywood de los grandes estudios, la televisión podía considerarse una industria que producía signos de un modo salvaje (y que siempre habría personas para analizarlos o decodificarlos), algo que justamente el cine, al volverse demasiado cultural, ya no podía lograr.

Podríamos haber amado el cine en nombre de la vanguardia, como un lugar donde jamás hay que rendir cuentas a nadie. Pero ni Jean-Claude Biette ni Louis Skorecki ni yo seguimos esa dirección. Elegimos el cine con pleno conocimiento de causa, conscientes de su inexorable destino comercial, tomando partido por el artista y contra el productor (el artista siempre era el protagonista de la historia). Y la belleza provenía justamente de aquello que el cine extraía a partir de mate-

[2] Felix Tournachon (Nadar) nació en París en 1820 y murió en 1910. Fue uno de los pioneros de la fotografía. Jean-Cristophe Averty, director y productor de programas de radio, renovó el lenguaje del video. Bernard Dufour es un pintor contemporáneo.

riales heterogéneos, impuros, de los cuales habría de surgir una belleza inesperada. Siempre me gustó que el cine se fabricara con todas las cosas que a mí me costaba tanto controlar: el dinero, las exigencias terroríficas y vulgares del comercio, los deseos de unos y otros con respecto a una toma, las estrellas y sus caprichos, la necesidad de coordinar un equipo, dominarlo o seducirlo, la relación con el tiempo, la obligación de planificar, de programar. Todo eso sirve para hacer una película, y nada más que una película, de la cual puedo elegir un determinado elemento y hacer lo que quiera con él. En consecuencia, se trata de un amor por el cine en tanto práctica impura, basado en una gran desconfianza hacia las demás artes, que están condenadas a la pureza a causa del enrarecimiento de la vulgaridad de la demanda y la respuesta pública. ¿Acaso creía que la televisión brindaba el mismo guión, más grande y amplificado? Lo cierto es que la televisión no tiene nada que ver con la impureza, sino que trabaja sobre el inconsciente al desnudo de la sociedad. No tiene suficiente amor para que podamos alojar en ella un deseo perverso de lectura o de análisis de los signos, como el cine nos invita a hacer. Hoy pienso así, pero en esa época todavía éramos muy semiólogos o al menos estábamos muy influidos por la semiología. Se seguían las enseñanzas de Barthes con bastante pedantería, incluso en nuestro caso: como las imágenes son signos, eso nos da derecho a todo, a deformarlas, a desviarlas sin mucha consideración porque un signo es solo una pequeña parte del código. En ese entonces, no nos molestaba que la televisión produjera signos y retóricas en cantidad. Muchos pensaron que podía convertirse en el equivalente del cine, con el pretexto de que cumplía la misma función a nivel masivo, y se dispusieron a rebajar sus gustos estéticos, aceptando pasar del refinamiento absoluto de la puesta en escena de Hawks a la simplificación casi lavada de un telefilm. Así, en nombre de cierto masoquismo, nos arriesgábamos a renunciar a lo que había sido nuestro único bien.

En esa relación con la televisión, el ejercicio no consistía en buscar la belleza sino la verdad, es decir, en tomar posiciones justas respecto de un material poco elaborado, muy dogmático y trivial. Cuando llegué a *Libération*, recuerdo que Cressole y Hocquenghem tenían una actitud increíble que consistía en mirar todo sin ningún método y con un único criterio: me gusta o no me gusta, tómalo o déjalo, odio a tal animador y lo destruyo. No había ninguna relación con ninguna verdad, pues la única verdad es que la televisión invita al juego de la masacre. Ese comportamiento tenía la ventaja de devolverle a la televisión su naturaleza de objeto digno de interés, evitando el desprecio y la adoración, dos actitudes cómplices que no conducen a nada. Después de ellos, Skorecki intentó desesperadamente aplicar a las series televisivas lo que ya había hecho con los films en los *Cahiers*. Paradójicamente, escribir cosas justas sobre las series, cuando aquellos que las miran y las aprueban —sin valorarlas— se desinteresan por completo de la crítica, y usarlas con odio como un arma de guerra contra la cultura burguesa noble es algo que puedo comprender, aunque se trate de un proyecto tardío y transforme a quien lo realiza en un misántropo insoportable. De todas formas, yo hubiera dejado de escribir sobre televisión. Lo extraño es que, por un lado, soy más fuerte que ella; por el otro, ella es mucho más fuerte, y esas dos fuerzas son heterogéneas. Basta mirar cualquier programa para recordar la metafísica occidental, con pruebas a la vista, constatando que la televisión nunca es trabajada. Pero su fuerza reside en el hecho de que quienes la hacen son impunes y pueden dejar que ladre una pobre hiena dactilógrafa. Tienen la impunidad de la mafia, tanto que en cierto momento pensamos que era imposible ganar esa guerra, la que Godard libraba en una época, cuando decía que era necesario apoderarse de la televisión en cuanto destino común o bien en cuanto único espacio público, aunque esté repleto de basura, y que sólo se podía trabajar a partir de ese espacio. Hoy

debemos dejar ese enfoque a los sociólogos y a los estadísticos, a todos los "Monsieur Homais". Me vi obligado a convencerme de que solo podía buscar en el cine la continuación de esta historia política de la impureza, la que nos convierte en ciudadanos. Pensaba que el cine se dirigía a los sujetos o que ayudaba a constituir sujetos a través de una especie de lento psicoanálisis colectivo, y que, en el mejor de los casos, la televisión podría contribuir a reforzar al ciudadano, lo que implica un problema totalmente distinto ya que exige cánones estéticos diferentes. Para resumir, no esperé una continuación del cine dentro del cine, sino en la periferia: no presté mucha atención al underground ni al video, consciente de que podían generar cosas formidables pero cuyo único vínculo dialéctico con el cine se daba a través de algunas experiencias individuales. En cuanto a las nuevas imágenes con las que nos llenan la cabeza desde hace unos quince años, me he vuelto nuevamente marxista: existe algo que se llama mercado, que debe estar preparado para recibir las grandes y verdaderas innovaciones en el campo de la imagen y el sonido, y que no se reduce al estado del parque industrial y a la competencia entre Sony y Philips. Todo se juega en un nivel puramente económico: hay una guerra de *trusts* para crear nuevas imágenes que prometen grandes posibilidades lúdicas, justamente dentro de ese espacio público, y que podrían maravillar de nuevo a la platea como ocurrió hace casi cien años con la llegada del tren a La Ciotat. Sin embargo, no percibimos en ninguna parte ese deseo de un nuevo *Tren en la estación de La Ciotat*. Algunos dicen con arrogancia que el cine es muy hermoso, con sus viejas manías y sus caprichos, pero que, dentro de cinco años, la gente tendrá grandes pantallas interactivas. Puede ser, pero hay que aprender a respetar el *timing* del acontecimiento que, en mi opinión, es muy lento. Como Bazin, pienso que el deseo o la necesidad de cine tuvo que ser absolutamente vertiginoso, como el incendio de un bosque, y que ello ocurrió una sola vez

en la historia del arte. Combatí mucho esa idea, pues quería que el cine se inscribiera en el desarrollo lineal del mundo, después de la fotografía y antes de la televisión o del video. Era un pensamiento cómodo, que permitía una continuación. Bueno: una vez más nos equivocamos, como cada vez que pensamos en términos lineales. En realidad, el trayecto es espiralado, y actualmente la cuestión no se plantea respecto de las técnicas sino del deseo masivo de dejarse maravillar nuevamente por lo visual y lo sonoro. La única vez en que tuve esa sensación fue mirando en Canal + *La cuarta dimensión* de Zbigniew Rybczinski, y pensé que ese videasta contaba con los medios técnicos para realizar una fantasía absolutamente profunda y esencial del ser humano, y eso me dejó boquiabierto. Fui a la Géode del Parque de La Villette para que me maravillaran y volví decepcionado. Puede que nos encontremos en una especie de viraje interminable que impide que las técnicas existentes se apoderen del mercado, que haya un bloqueo debido a la guerra económica. Si la Warner no hubiera roto el silencio en 1928, el cine sonoro tal vez habría esperado unos años más, a causa de esa especie de *omertà*. La belleza del cine reside en que es un arte donde Garrel hace los mismos gestos que Griffith; hay una especie de memoria antropológica de los gestos, la de Eisenstein desenrollando a mano una bobina de película para mirarla. Ante ese deseo masivo que no deja de acentuarse, asistimos al desarrollo de todas las retóricas del individualismo que pasan por la publicidad y que reivindican continuamente su poder. Así, el sujeto estético es el individuo, aquel que hay que reformatear, y la publicidad es el instrumento de ese reformateo.

¿Ese no es también el papel principal de la televisión?

La televisión reformatea la presencia del individuo dentro de verdaderos rituales colectivos, de carreras de embolsados,

de pueblos, de naciones: ¡el horror total! Ambas avanzan al mismo tiempo: la publicidad como la matriz estética y la televisión como el lugar de aplicación masiva. Quizás esto sea el horror o el futuro, pero se trata de un verdadero debate.

Es decir que hay pocas esperanzas de que el cine recupere los viejos tiempos.

No veo cómo el cine podría ser otra cosa que una guía o un cuestionamiento...

O un testimonio.

Un testimonio, sí: una crítica. Lo extraordinario es que, para nosotros, después de un siglo, el tren sigue llegando a la estación de La Ciotat. Aún es posible ponerse en el lugar del espectador que sintió miedo; eso significa que en el cine hay algo que pertenece al pasado pero que sin embargo no ha pasado.

De allí la famosa frase de Lumière: "el cine es un invento sin futuro".

Es un arte del presente que tiene una forma particular de transcurrir... Su futuro es su pasado —la fotografía— y tal vez haya en eso un extraño giro y una involución: todo es posible. Lo que ya no creo es que, cuando una cosa parece desaparecer, pueda ser inmediatamente reemplazada por otra.

Los dos cines

Podríamos retomar la cuestión de manera transversal. A lo largo del siglo, tal vez los únicos cineastas hayan sido aquellos que se resistieron a esa tendencia natural del cine a convertirse en un arte industrial. En el fondo, el cine solo sería una excepción dentro de la industria del espectáculo, y su historia, desde el punto de vista de una revista como los Cahiers du cinéma, *abarcaría únicamente a los cineastas que defendieron cierta idea del cine contra el cine mismo, sabiendo que su horizonte no era sino un futuro industrial que lo alejaba del arte del registro inventado por los hermanos Lumière.*

Hace mucho tiempo que pienso que existen dos tipos de cine: uno representa el 80%; el otro, apenas el 20%. Una parte del cine consistió simplemente en el registro de lo que la gente quería ver a cualquier precio, siempre que la imagen fuera clara. Desde un principio, el público quería ver la Pasión de Jesucristo narrada con los medios del cine.

Una especie de espectáculo de feria que no se definía de ese modo.

Sí, películas devotas que provenían de la pintura sulpiciana o de ciertas imágenes transmitidas por la cultura religiosa. Una parte del público era totalmente indiferente al hecho de que la cámara pudiera servir para otra cosa que filmar a los zares. De pronto, Lumière tuvo la idea genial de enviar camarógrafos a todas partes del mundo para filmar tanto escenas de las calles de Delhi como la coronación de los Romanoff. Todo lo que el público quería ver, con una fascinación simple, pura y sincera —los reyes, las reinas, los paisajes exóticos—, pasó por el cine. En Italia, por ejemplo, entre la década de 1910 y la de 1920, hubo una gran producción de pelícu-

las sobre hombres forzudos y fenómenos de feria: lo único que se filmaba eran tipos haciendo malabarismos, o sea películas sin historia. El público quería ver monstruos. Habría que hacer una lista de las cosas que, independientemente de la mediación —es decir, del soporte visual y su especificidad—, la gente quiere ver.

De alguna manera, la televisión se hizo cargo de esa parte del cine.

Totalmente. Además tenemos el complejo fenómeno de las estrellas. Hay dos clases de estrellas: las que son creaciones del cine (la más pura fue la Garbo, que no existía fuera de la pantalla, y el hecho de que la haya abandonado tan joven es una prueba de ello) y las que provenían del circo, el cabaret, el canto o la ópera. Una parte del cine, la que no miramos ni estudiamos, consiste en el registro más o menos técnicamente correcto de un espectáculo, representa esa cultura popular que no tiene ninguna percepción de la cámara: poco importa que lo que se mueva sea un dibujo, una pintura o una fotografía. Por esta razón se puede decir que la cultura popular posee un fundamento mitológico, pues la mitología es independiente de los medios que la expresan: es una caja negra, no un proceso. Cada sociedad tiene imágenes, escenas que quiere ver a cualquier precio. Debemos señalar que en la India la gente está dejando poco a poco de ir al cine (y estamos hablando de un país con el mayor conglomerado de salas del mundo, donde los cines se asemejan a templos); en los pueblos pobres, en cada tugurio se ven videos. Y lo mismo sucede en todo el Asia: la pérdida de definición y de grandeza de la imagen es abismal. En el fondo, esto le da la razón a Bazin: hay imágenes religiosas, sociales, que veremos en cualquier condición. Esto relativiza el argumento de aquellos que sacralizan la sala de cine como una cita con el pueblo... Es muy probable que en otras épocas haya existido esa ósmosis entre

el pueblo y la sala, pero creo que la necesidad de imágenes en una sociedad es mucho más brutal. No tiene que ver con la crítica ni recurre a ella, sino que es una función mitológica de la sociedad que hay que utilizar o estudiar como tal. Sin duda, siempre podemos decir que en un determinado momento existió Chaplin, actor y director al mismo tiempo. Si es preciso ser nostálgicos, entonces hay que serlo de aquel período del cine: Chaplin, Keaton, el burlesque norteamericano, en el que el cómico creaba un mito social y al mismo tiempo utilizaba la cámara para mostrarlo. Pero eso se terminó con la llegada del cine sonoro. Para ser generosos, solo el 20% del cine ha sido interesante: el cine en el que lo importante no es tanto lo filmado sino el dispositivo para registrarlo, donde el interés se desplaza a la cámara misma y a los efectos que puede producir, a las posibilidades del montaje y al movimiento. Es la única parte del cine cuya historia podemos seguir, desde Lumière hasta la actualidad, pasando por Dziga Vertov. En cierto momento ese procedimiento se volvió algo fascinante en sí mismo, que resultaba agradable para algunos y fastidioso para otros. El resto consiste en el registro de cosas ya adquiridas, mayoritarias, dominantes. Debido a mi historia personal, solo podía relacionarme con ese cine en el que alguien con un nombre, el autor, nos lleva de la mano y nos dice: "Así miro el mundo y así me veo en él. Ven conmigo y tendrás una visión coherente".

Es una manera de definir, por otro camino, la llamada "política de los autores".

Olvidé decir una cosa que de algún modo es el eslabón que falta entre el travelling de *Kapo* y lo que acabamos de mencionar: después de esa mezcla de apetencia y terror respecto de la imagen, el problema es ir hacia la imagen y entrar en ella. En última instancia, la fantasía del cinéfilo es la de *Sherlock*

Jr. o la de *Los carabineros*: entrar pero no como un imbécil al que se le cae encima la pantalla, y tampoco para convertirse en un héroe (a la Keaton), sino como si aprendiéramos a nadar en otro espacio. Ahora bien, el acto de nadar es la puesta en escena. En ese sentido hablaba del plano como condición *sine qua non* de todo, pero, haya o no movimientos de cámara, montaje, primeros planos, finalmente solo se trata de mostrar o no mostrar. El cinéfilo es el que sabe que es un error pensar que, entre el espacio real de la sala de cine que representa la sociedad y el espacio imaginario de la pantalla, existe una línea o una frontera. Solo los ingenuos creen que caen de pronto en otro espacio, como en *La rosa púrpura de El Cairo*. En realidad, entre esos dos espacios existe un tercero, estructurado como una cancha de tenis. Cuando miramos con atención ese espacio, encontramos representadas allí varias figuras a ambos lados de la red. En determinado momento permanecemos de este lado, en otro la puesta en escena nos toma de la mano y nos permite ir a la red o hacer un *passing-shot*.

Cuando, como en mi caso, se transforma la puesta en escena en un fetiche, sabemos que al mirar una película no pasamos sencillamente de la vida real a la imaginaria (como creían con cierta ingenuidad los surrealistas) sino a una zona intermedia entre las dos (la del limbo). Y toda la política de los autores consistió en poner a prueba al autor, ese compañero que nos enseñará a jugar. Por eso *Moonfleet* es la película más hermosa de la cinefilia, la versión positiva de algo cuya versión maléfica es *La noche del cazador*: el muchachito quiere tener un padre a toda costa, lo elige y lo obliga a comportarse como tal aunque el hombre prefiera hacer otra cosa, y espera de él lecciones de puesta en escena, es decir lecciones de topología, de reconocimiento del territorio. Y una de las frases más bellas del film de Lang es la del niño que dice "L'exercice a été profitable, Monsieur" ["El ejercicio ha sido provechoso, señor"]. El pequeño John Mohune decide seguir a Jeremy Fox (Stewart Granger), exactamente como yo decido seguir a Fritz Lang. La figura del autor es una imagen paterna, pero el padre no está allí, y es preferible que no aparezca demasiado para que la figura del autor pueda convertirse en fetiche. Como nunca me interesó especialmente la biografía de los grandes cineastas, preferí decirme que, cuando seguimos a un autor en su manera de situarse en el mundo, alcanzamos cierto *quantum* de verdad, que es diferente según se trate de Hitchcock, de Lang o de Bresson. Eso es, para mí, la política de los autores. Se plantea en términos de aceptación o de rechazo: puedo negarme a entrar en una película, por ejemplo debido al travelling de *Kapo*; no soy una persona que se deje llevar siempre de la mano. Pero si Pontecorvo me produce tanto rechazo es justamente porque necesito que alguien me tome de la mano y me diga "lo lamento, pero este plano lo vi, lo monté antes que usted llegase y se lo muestro". A lo cual responderé: "La forma en que me lo muestra me da ganas de verlo y asumo el riesgo, para que luego el film cuente mi historia". De todos modos, el cine inventó en el siglo XX una o dos cosas que pertenecen al orden de los conceptos de Deleuze, de los conceptos puros: el de plano... en realidad, no sé si llamarlo concepto, así que digamos el plano y el fuera de campo (el plano puede tener como motor el fuera de campo). Aunque en los años setenta había razones para ocuparnos de esas nociones, teníamos de ellas una visión muy formalista, porque efectivamente crean efectos de cristalización, de belleza, de ruptura. Leíamos esos efectos en el cine de Eisenstein, que era más bien un teórico hedonista que se regocijaba con ellos. Pero eran perturbadores en Tod Browning, un cineasta que está en las antípodas de Eisenstein y que es tan grande como él. En cuanto a monstruosidad y montaje, *Freaks* puede considerarse el equivalente de *La huelga*. Por lo tanto, existen diferentes maneras de hacer planos, en todos los sentidos del

término. No podemos decir que en los *Cahiers* no hayamos visto llegar la desaparición de los planos. Hoy está en una fase tan avanzada...

...que nos hundimos en lo visual y en la ideología de lo visual.

Que para mí no es imagen, sino algo pavloviano. A veces emergen figuras en lo visual, por ejemplo en los videoclips, que presentan algunas sorpresas, pero desconectadas de toda idea de plano. En mi opinión, el cambio fue preparado, la noción de plano fue dinamitada por el cine moderno, incluso con cierto ensañamiento. Ahora ya pasó y no tenemos la misma energía para describir en términos de violencia formal lo que gobierna actualmente las imágenes que vemos. Eso es lo que más me impresiona. Por ejemplo, en el toque Hitchcock no solo existe la eficacia, sino la idea de que el cine puede hacerlo: una verdadera agresión formal que desapareció totalmente. La única historia posible del cine pertenece a esa pequeña parte que se relató y teorizó a través de las revistas de cine, por el simple hecho de que, en un momento, el procedimiento de enfocar la realidad se volvió más interesante que la cosa figurada, reproducida y representada. Pero, para llegar a esa conclusión, es necesario abandonar esa visión de la cual tuvimos una concepción paradójicamente confusa y muy tímida, en los años setenta, en torno a la famosa idea de la especificidad del cine. El cine debía tener su especificidad... Pienso que hoy sucede casi lo mismo con las nuevas imágenes: terminaremos olvidando que, hace ya mucho tiempo, hubo una promesa sublime de la cual olvidamos que debía ser sostenida por un deseo. Hubo que poblar esta especie de intermedio en el que nos encontramos y que puede durar bastante tiempo. Traté de anticipar la continuación de las operaciones y terminé cansándome. Finalmente acepté la idea de que el cine era o había sido un hecho tan extraordinario que,

por ejemplo, justificaba la publicación de una revista trimestral en la que algunos pudieran escribir y transmitir sus experiencias. Porque me cansé de ver que no aparecía nada. Ya no esperamos un deslumbramiento tan inolvidable como el que conocimos. No esperamos nada inolvidable. En lugar de ello, nos preocupa la idea de un eventual futuro orwelliano con grandes ceremonias audiovisuales masivas y teletones gigantes sobre la pantalla grande. Sí, es el fascismo. ¿Terminamos aquí?